

} Принципы «Догмы» существуют
для того, чтобы их применять,
а также нарушать.

Ларс Фрон Триер



Ларс фон Триер

ИНТЕРВЬЮ

Беседы со Стигом Бьоркманом



Санкт-Петербург
Издательский Дом
«Азбука-классика»

2008

Stig Björkman
TRIER OM VON TRIER
First published in 1999 by Alfabeta Bookförlag AB
© Stig Björkman and Alfabeta Bookförlag AB, 2005

Перевод с шведского Юлии Колесовой

Оформление серии Александра Ефимова

Л 25 **Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой.** — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 352 с. — (Арт-хаус).

ISBN 978-5-91181-674-2

Ларс фон Триер — скандалист и новатор, главный возмутитель спокойствия в современном европейском кинематографе, любимый режиссер директора Каннского кинофестиваля Жюль Жакоба, автор нашумевшего манифеста «Догма-95» и постановщик таких кинохитов, как «Преступный элемент» и «Европа», «Королевство» и «Рассекая волны», «Идиоты» и «Танцующая в темноте», «Догвилль» и «Мандерлей». В данной книге, представляющей все этапы карьеры фон Триера, от ранних короткометражек до «Самого главного босса» (2006), собраны его беседы с видным шведским кинематографистом и кинокритиком Стигом Бьоркманом.

© Ю. Колесова, перевод, 2008
ISBN 978-5-91181-674-2 © Издательский Дом «Азбука-классика», 2008

Благодарности

Выражаю огромную благодарность сотрудникам компании «Центропа энтертеймент», которые помогли мне сориентироваться в кинематографическом мире Ларса фон Триера: Ханне Пальмквист и Метте Нелунну, и особенно Вибекке Винделёв, которая по просьбе Ларса фон Триера прочла и откорректировала рукопись книги. Также я хочу выразить благодарность Нильсу Вёрселю, соавтору сценариев ко многим фильмам Ларса, и Йесперу Яргилю, автору документального фильма о съемках «Идиотов» («De udmygede», «Униженные») и выставки «Психомобиль № 1», который предоставил фотографии выставки. А также Петеру Шепелерну за бесценную помощь в поиске редких фотографий Ларса Триера, относящихся к детским годам и периоду, когда снимались его ранние фильмы.

Хочу также поблагодарить «Мемфис-фильм», Ларса Йёнссона, Анну Энтони и Эмму Салин, которые помогли мне ознакомиться с видеокопиями самых ранних фильмов Ларса, а также снабдили меня сценариями. Благодарю также Фредрика фон Крусенштерна за многочисленные идеи и комментарии во время работы над документальным фильмом «Трансформер».

И в заключение — огромная благодарность фонду исследований киноискусства Холгера и Тюры Лауритсен. Стипендия, полученная от этого фонда, в высшей степени способствовала созданию данной книги.

Моя первая встреча с Ларсом фон Триером произошла в 1995 году, когда я снимал фильм «Мне любопытно, фильм»¹ к юбилею кинематографа — это был своего рода обзор киноискусства скандинавских стран за первые сто лет его существования. Естественно, рассуждая о кино Скандинавии, обойтись без Ларса было невозможно. Среди скандинавских режиссеров, да и вообще среди кинематографистов его поколения, немного найдется людей, наделенных столь уникальным талантом и новаторским стилем.

До этого момента я знал Ларса только по фильмам — оригинальным и провокационным. По слухам, он был человеком замкнутым, с тяжелым характером. Но на самом деле нет ничего более далекого от истины. Ларс оказался не только удивительно сговорчивым, но и щедрым собеседником, готовым делиться своим временем и взглядами, и вдобавок настоящим фанатом кино. Поэтому наша встреча в Стокгольме вышла очень плодотворной, и в процессе беседы мы обнаружили, что любим одни и те же фильмы.

Ларс хотел поговорить о Карле Теодоре Дрейере, и, как ни парадоксально, у этих двух художников со столь противоположными на вид артистическими темпера-

¹ В названии содержится отсылка к двум скандально известным фильмам шведского режиссера Вильгота Шёмана конца 60-х годов: «Мне любопытно, желтый» и «Мне любопытно, синий». — Прим. перев.

ментами оказалось много общего. В них обоих ощущается строгость, непреклонность и самозабвенность, которые, хотя и выражаются совершенно по-разному, являются связующей нитью между ними. Это два волшебника из разных эпох, которые разными средствами, но с одинаковой серьезностью и страстью искали новые пути исследования природы кино.

Вскоре после съемок в Стокгольме Ларс связался со мной и предложил вместе написать эту книгу. Это был первый шаг. Идея разговора с режиссером, для которого кинематограф является как инструментом, так и материалом для исследования, с самого начала представлялась мне одновременно авантюрой и полезным опытом.

Наша первая рабочая встреча состоялась летом 1995 года. Ларс готовился тогда к съемкам фильма «Рассекая волны». Работа над книгой и интервью началась только полтора года спустя. Наши беседы растянулись на много лет. Последняя из них датирована ноябрем 2005 года. Общение по большей части происходило в доме Ларса, в северном пригороде Копенгагена. Кроме того, мы совершали долгие прогулки по окрестностям с их почти тропической природой, огромными буковыми лесами и лугами, похожими на саванны. А непроходимые заросли кустарника в этой местности напоминали об одном из самых ярких детских кино впечатлений Ларса — фильме «Дети капитана Гранта». На фоне этого дикого пейзажа Ларс с энтузиазмом рассуждал о потенциале воображения.

Основой наших интервью стали открытость и доверие. У меня была возможность читать сценарии как снимающихся фильмов, так и тех, что были еще на стадии замысла. Кроме того, я мог наблюдать Ларса «в действии» — на съемках фильмов «Рассекая волны» на острове Скай и «Идиотов» в Сёллерёдской коммуне,

ненавидимом самими «идиотами» округе, расположенном по соседству от дома Ларса, а также на съемках «Танцующей в темноте» и «Догвиля».

Его эволюция от «Преступного элемента» к «Догвилю» кажется поразительной и дерзкой, однако она вполне последовательна. Сомнения, проверка самого себя на прочность и полное обновление базировались на все новых мотивациях и аргументах в творчестве Ларса. И само собой, сопровождалось изрядной долей провокации. Многие фильмы Триера имели целью раздвинуть пределы его собственного и нашего восприятия. Это желание продолжить исследовать суть кино, а также упорную веру в будущее кино и его новые возможности Ларс сформулировал в эпилоге фильма «Мне любопытно, фильм», где он сравнивает кино с живописью:

«Живопись началась с первого наскального рисунка на стене пещеры. Затем человечество продолжало заниматься этим еще сотню лет. Вначале это были неловкие штрихи, но постепенно техника совершенствовалась. Линии приняли очертания быка или другого животного. Зная уровень, которого достигло искусство к настоящему моменту, бесчисленные столетия спустя, мы можем сравнить киноискусство с живописью. Технике кино всего сто лет. Так что мы только что научились рисовать быка. Впереди долгий путь. Поэтому я с оптимизмом смотрю в будущее».

И своими фильмами Ларс доказал, что он в авангарде этого развития. Поэтому есть все основания с оптимизмом смотреть в будущее кинематографа — и самого Ларса фон Триера.

Стиг Бьоркман

ИНТЕРВЬЮ

С чего начнем? С Ларса, «фона» или Триера?

Тебя интересует, откуда взялась приставка «фон»? Видишь те большие картины, прислоненные к стене? Я нарисовал их, когда мне было около двадцати. Кажется, они подписаны «фон Триер»... Или нет, «фон» появилось только на этом огромном автопортрете. Пойду посмотрю. *(Ларс подходит к стене, где стоят в ряд его первые живописные опыты маслом, смотрит на подпись.)* Нет, они скромно подписаны «Триер». Стало быть, жуткий приступ самомнения настиг меня несколько позже.

Когда ты учился в киноинституте в Копенгагене? Ты возвел сам себя во дворянство и взял фамилию «фон Триер»...

Точно, я взял себе эту фамилию в институте, потому что это казалось тогда самой ужасной провокацией, какую я только мог выдумать. Людей не особо интересовало, что за фильмы я снимаю и насколько они хороши. А вот с этим маленьким «фон» им было очень трудно смириться.

Но почему тебе вообще пришло в голову взять такую аристократическую фамилию? И когда ты начал так подписываться постоянно?

Году в семьдесят пятом. Хотя можно сказать, что эта история началась много раньше — во времена моего деда

Свена Триера. В Германии он всегда писал свое имя как «Sv. Trier», «Sv.» — это сокращение от «Свен». И поэтому в Германии его всегда величали «герр фон Триер», так как это маленькое «v» было неправильно понято. У нас в семье эту забавную историю часто пересказывали.

В середине семидесятых я прочитал Стриндберга, ну и конечно Ницше. Когда со Стриндбергом случилась депрессия в Париже — ее потом называли «инфернальным кризисом», — он стал подписывать все свои письма «Rex», то есть «Король». И мне показалось, что это очень забавно. Я люблю такие штуки. Сумасшествие и высокомерие одновременно. Так что я тоже взял и добавил частицу «фон» к фамилии. Кстати, такое нередко встречается в американском джазе. Там многие используют дворянские титулы и именуют себя Дюк (то есть «герцог») или Каунт («граф»)¹. Ну и потом, конечно, я имел в виду Штернберга и Штрогейма. Частицы «фон» перед их фамилиями были чистой воды вымыслом, но это совсем не повредило им в Голливуде.

Это в каком-то смысле способ «создать себе имя». Ты уже в юные годы решил прославиться?

Ну да, то есть нет, не знаю... Ну да, конечно! Ведь имя — твоя визитная карточка, так что я наверняка думал об этом.

Когда мы с тобой начали обсуждать этот проект, ты предложил назвать книгу «Триер о фон Триере»...

Я предложил? А разве это не твоя идея? По-моему, твоя. Или Петера Ольбека Йенсена. Как называется твоя книга о Вуди Аллене?

По-шведски и по-датски она называется «Вуди об Аллене». Я хотел, чтобы человек по имени Вуди Аллен рассказал о художнике, носящем то же имя.

¹ Имеются в виду Дюк Эллингтон и Каунт Бейси.

О художнике и его феномене, да? Ну, конечно, «Триер о фон Триере» — очень подходящее название. Хотя и обратный вариант тоже мог бы получиться достаточно интересным: «Фон Триер о Триере». Пожалуй, нам стоит сделать эту книгу в двух версиях. Или так, чтобы ее можно было читать с двух сторон, вроде журнала с телепрограммой. Там с одной стороны статьи, а с другой программа передач.

Идея этого проекта твоя, поэтому я хочу спросить — почему именно сейчас тебе пришла в голову мысль о книге интервью?

Я вообще люблю такие книги. Например, книгу интервью с Бергманом, которую ты сделал в соавторстве с другими журналистами, я перечитывал много раз. Формат интервью задает определенное направление, и вдобавок на бумаге остаются твои собственные слова. В каком-то смысле это интереснее, чем самому писать о себе. Бергман, пожалуй, исключение, потому что он и сам хорошо написал про свою жизнь и работу, интересно.

Но тебе, во всяком случае, хотелось бы более подробно поговорить о своих фильмах, своих взглядах на кино в целом и о своей кинематографической эстетике? Ты считаешь, что твой опыт мог бы пригодиться другим?

Ну да, может, он и пригодится. Так что — почему бы и нет? И вообще, если я получил массу удовольствия и пользы от чтения подобных книг о других режиссерах, то можно надеяться, что кому-то другому пригодится то, к чему пришел я сам.

Преимущество ситуации в том, что можно отклоняться от темы. Времени полно, и мы не обязаны формулировать выводы. Меня просили участвовать в таком «пиаре» для фильма «Рассекая волны», но я каждый раз отказывался, потому что терпеть не могу эти выводы. Я чувствую себя гораздо свободнее, когда можно просто поболтать.

Тогда давай вернемся немного назад и заглянем в твое детство, когда ты был просто Ларсом. Насколько я понимаю, ты вырос в мелкобуржуазной семье — семье чиновника, но твои родители придерживались исключительно радикальных взглядов по социальным вопросам.

Даже не знаю, насколько радикальными были взгляды моего отца. Он был социал-демократом. А вот моя мать была коммунисткой и убежденной сторонницей свободного воспитания и права ребенка на самоопределение. Я как раз сейчас хожу на сеансы к психотерапевту с целью размежеваться со всем этим и с воспитательными методами моей матери. Нам ведь положено сердиться на своих родителей, да? Ведь в конечном итоге это они во всем виноваты. В первую очередь потому, что произвели нас на свет.

Чего моя мать, Ингрид Триер, добивалась, во всяком случае внешне, — это создать свободную личность. С другой стороны, было абсолютно очевидно, что она хотела от меня соответствия целому ряду творческих и художественных идеалов, которые сама не смогла реализовать, но сформулировала для самой себя и заодно для меня. Это превратилось для нее в навязчивую идею. В молодые годы она общалась с писателями-леваками, вроде Ханса Шерфига, Отто Гельстеда и Ханса Кирка. Для нее много значила эта дружба в то время, так что ее круг общения и интересы заставили ее извлекать из меня символ своей мечты.

Говорят, она родила меня, чтобы не дать пропасть своим артистическим генам. Мой отец, Ульф Триер, на самом деле мне не отец. Это она рассказала мне на смертном одре. И она сознательно завела роман с человеком, обладавшим, по ее мнению, генами, которые могли пригодиться мне в будущем. Например, известно, что мой кузен по линии биологического отца обладал большим музыкальным даром. Она об этом знала и, помню, в детстве всячески поощряла меня к заняти-

ям музыкой, несмотря на факт, что мои таланты в этой области оставляли желать большего. Но она постоянно старалась увлечь меня всякими художественными занятиями. У нее был совершенно четкий план на мой счет. Я никогда не чувствовал, чтобы это надо мной довлело, хотя и присутствовало постоянно. Только сейчас, задним числом, я понимаю, как осознанно она шла к осуществлению своих амбиций.

Твой биологический отец был художником?

Нет, он тоже был чиновником, но в глазах моей матери его семья обладала скрытым творческим потенциалом. Во всяком случае, на смертном одре она утверждала, что поэтому все и спланировала. Кстати, довольно пикантная история, из нее можно что-нибудь сделать. Оживить с ее помощью биографию кого-нибудь из персонажей. Но мне, конечно, далеко до Бергмана с его травматическими детскими переживаниями и историями про шкаф, которые, если верить его сестре, — полнейший вымысел.

А как на тебя повлияло свободное воспитание? Тебе бывало тяжело? Я имею в виду необходимость принимать самостоятельные решения по множеству вопросов, о которых детям обычно и задумываться не приходится. Интересно еще, как оно отразилось на отношениях со сверстниками, воспитанными традиционно.

Конечно, было трудно. С одной стороны, я ощущал некое превосходство над приятелями, поскольку меня не заставляли следовать четко оговоренным правилам и запретам. С другой стороны, эта ситуация нередко вызывала у меня чувство тоски и тревоги — ведь все, кроме родителей, обращались со мной так же, как с остальными.

(Младшая дочь Ларса заглядывает к нам и просит папу помочь ей найти игрушку. Ларс ненадолго уходит, потом возвращается.)

Это Сельма. У нее настоящее шведское литературное имя [в честь писательницы Сельмы Лагерлёф]. Но второе имя у нее Юдит, а у ее сестры Агнес второе имя Ракель. У обеих имена наполовину литературные, наполовину еврейские. Мы делаем все от нас зависящее, чтобы повлиять на будущее наших детей!

Расскажи о влияниях, которым сам подвергался. Мы говорили о твоём воспитании и отношениях со сверстниками в этой связи. Свободное воспитание предполагало, что ты довольно рано мог сам принимать решения — пойти ли тебе в школу, к врачу или к зубному. Ты даже сам покупал себе одежду и многое другое.

Конечно, полное доверие — штука неплохая, но негативный эффект от такой ответственности тоже присутствует. Я был очень нервным ребенком. В шесть лет я мог часами сидеть, забравшись под стол, в ужасе, что на нас в любой момент упадет атомная бомба. Это была болезненная тревожность. Я и сейчас нервный, хотя сейчас это проявляется совсем в других ситуациях.

Когда чувствуешь полную свободу выбора, то постоянно будешь набивать себе шишки, сталкиваясь с внешним миром, где этой свободы выбора не существует. Понятно, что мои сверстники и олицетворяли этот мир. Главная проблема была в том, чтобы как-то свести эти два мира воедино. Очень скоро я стал среди них лидером, взвалив на себя ответственность — решал, во что мы будем играть, и все такое. На самом деле это тяжело. И конечно, находились те, кто не желал признавать мое лидерство, и начинались другие проблемы.

Ты уже тогда воспринимал это как источник конфликтов?

Нет, тогда, пожалуй, нет. Но потом я понял, что это на меня давит — мне не хватало настоящего авторитета, который мог бы помочь мне и направлять в принятии

решений. Я был вынужден создать собственный внутренний авторитет, а для ребенка это задача не из легких.

Так ты ходил к зубному врачу или задвигал это дело?

Конечно же, ходил. И делал уроки раньше и быстрее других. Мне-то родители не говорили — дескать, пора делать уроки. Так что я делал их по пути из школы домой, где-нибудь на автобусной остановке.

Кроме того, меня преследовали детские фантазии и чувство вины. Ведь я чувствовал себя в ответе за весь мир. Помню, например, цветок, росший у дороги. Стебель сломался, но я его поднял и чем-то привязал. И каждый раз, проходя мимо, проверял, ровно ли стоит мой цветок, — а иначе мир погибнет.

Наверное, сложно однозначно определить, что за багаж мы несем в себе с детства — влияющий на нас и накладывающий отпечаток на всю нашу взрослую жизнь. Я получил совершенно противоположное воспитание: жесткое, авторитарное и буржуазное, когда родители постоянно держали меня в рамках. В юности я тоже был очень нервным, у меня начинался нервный тик, когда мне приходилось разговаривать с незнакомым человеком, особенно старшим или авторитетным. Но со временем мне удалось победить робость, заставляя самого себя выступать перед публикой, читать доклады на показах фильмов и так далее...

Моя тревожность выражалась совершенно иначе. Выступать перед публикой, перед посторонними, в самых различных ситуациях — это у меня, наоборот, отлично получалось. Я никогда не страдал преклонением перед авторитетами. Ни в какой мере. Люди бывают в большей или меньшей степени знающими и подходящими для выполнения определенных задач, но как авторитеты они для меня не существуют. Поэтому я никогда не чувствовал себя неполноценным, мне не казалось, что

другие затмевают, затирают меня, так как сам я не верю в авторитеты. Что мне действительно казалось проблемой — так это невозможность контролировать весь мир.

А теперь, оглядываясь назад, можешь ли ты сказать, что это воспитание имело положительный эффект?

Что оно мне дало в первую очередь — так это чудовищную самодисциплину, которая одновременно и мой бич. Если хочешь, оно дало мне преимущество. Я привык полагаться на собственные силы. Но ведь все мы маленькие чувствительные существа, так что такое воспитание принесло мне и немало проблем... Ненужных проблем.

Но у тебя ведь нет проблем с общением, как я понял.

Даже не знаю. У меня проблем не меньше, чем у других. Разумеется, я хочу, чтобы все выходило по-моему. И если других это устраивает, то у меня с ними нет проблем.

Твой отец, Ульф Триер, был евреем...

Наполовину евреем.

Но, насколько я понимаю, в молодости это имело для тебя большое значение — благодаря ему ты пытался найти себя в иудаизме.

Да, можно сказать, что я искал принадлежности к чему-то большему. В моей семье было принято относиться ко всему еврейскому с изрядной долей юмора. Существуют тысячи анекдотов про евреев, и у нас дома их с удовольствием рассказывали. Но конечно же, «еврейство» придавало мне уверенности в себе. Родители нарисовали генеалогическое древо и поощряли меня изучать историю своего рода. Кстати, я обнаружил родство с фон

Эссенами, и меня это очень позабавило, потому что я тогда увлекался Стриндбергом. [Сири фон Эссен была первой женой Стриндберга. После нестабильного брака они развелись в 1891 году, что послужило причиной «инфернального кризиса» Стриндберга.]

Конечно, я искал в иудаизме чувство принадлежности к чему-то, — к чему, как выяснилось позднее, я вовсе не принадлежал. Во мне нет ни одного еврейского гена. Ну, может быть, капля еврейской крови по материнской линии. Но тогда, будучи подростком, я чувствовал себя евреем до мозга костей и носил кипу, когда ходил на еврейское кладбище.

А в синагогу ты тоже ходил?

Нет. Может, пару раз — в моем отношении к «еврейству» не было ничего религиозного. Мой отец скорее был ассимилировавшимся евреем. Для семьи Триеров важнее было быть датчанами, чем евреями. К тому же мой отец не был человеком религиозным. По своим политическим взглядам он был скорее бунтарь.

У тебя были близкие отношения с отцом?

Да, очень близкие. Я обожал его. Он умер, когда мне было восемнадцать лет. Ему было уже за пятьдесят, когда я родился. Так что по сравнению с товарищами у меня был старый отец. О том, чтобы поиграть с ним в футбол или что-нибудь в этом духе, даже речи не было. Особенно спортивным его никак нельзя было назвать. Но он был веселый человек и обожал шутить. Настолько, что, когда мы с ним куда-то шли, мне нередко бывало стыдно за него. Он мог идти и хромать или приволакивать ногу, притворяясь инвалидом. Или зайти в витрину и взять под руку манекен. Все эти ужасные штучки, которые дети ненавидят в своих родителях. Постоянно! Это было ужасно! Но при этом мне с ним было спокойно. Он всегда знал, чего хочет,

в отличие от моей матери, которая была человеком слабым и нерешительным.

Ты рано закончил школу — намного раньше большинства детей и официального выпускного возраста.

Да, это правда. О школе у меня остались лишь самые неприятные воспоминания. Прежде всего, я учился в жуткой школе. Она называлась «Лундтофте сколе» и была чудовищно авторитарной. Трудно было приспособить то свободное воспитание, которое я получил дома, к заскорузлым школьным правилам. Почти невозможно. Практически на каждом уроке меня охватывал приступ клаустрофобии. Когда меня заставляли сидеть за партой или стоять в длинном ряду на школьном дворе или в коридоре, на меня это нагоняло невыносимую тоску. Помню, я часто сидел и смотрел в окно на садовника, работавшего в школьном саду. И мечтал стать садовником, потому что он сам мог решать, когда ему сесть, когда встать, когда заняться своей работой.

Школа наверняка вызывала у тебя больший внутренний конфликт, чем у твоих сверстников, которые не пользовались в семье такой свободой, как ты.

Естественно. И когда я жаловался родителям, они отвечали, что вообще не понимают, как я все это выдерживаю и почему я до сих пор не встал и не ушел. Если бы мои друзья пожаловались своим родителям на школу, им, скорее всего, грозила бы хорошая оплеуха.

В результате в один прекрасный день ты встал и ушел...

Да, можно сказать, что именно так я и сделал. Но до того меня преследовала масса проблем. Я был просто болен. Большую часть детства я мучился мигренью... Сам не понимаю, как это получилось, но у меня

выходит история совершенно в духе Бергмана. (*От души смеется.*) Убежден, что он тоже страдал мигренями!

А мне, кажется, на роду написано брать интервью у киношников, страдающих мигренью, язвой и ипохондрией, — Бергман, Вуди Аллен, а теперь и ты туда же!

Да уж, слабенькие и болезненные. Короче, я все чаще болел, лежал дома и не ходил в школу. В какой-то период я даже был на домашнем обучении.

В каком возрасте?

В пятом классе. Мне было тогда около одиннадцати. В то время, кажется, было обязательным посещать школу до седьмого класса. Помню, когда я начал прогуливать, меня отправили к школьному психологу. И он сказал мне: «Не будешь ходить в школу, полиция поймает тебя и все равно приведет!» Вот такое решение проблемы, — а ведь он был психолог! Его методы убеждения никак нельзя назвать педагогичными.

Итак, ты сидел дома, все чаще прогуливая школу. И наконец совсем перестал туда ходить. Как тебе далось это решение?

Моя мать решила эту проблему, позаботившись о том, чтобы меня обучали на дому. Так я и учился дома полгода, пока моя мать не прекратила это. К этому моменту положенные семь классов остались позади. Учеба в «Лундтофте сколе» была очень отупляющим занятием. Я могу вспомнить от силы пару хороших учителей. Остальные были просто жуткие, и я чувствовал, что напрасно трачу время. Кажется, в этой школе я не научился абсолютно ничему, что пригодилось бы мне в дальнейшем.

После этого я начал учиться экстерном и через некоторое время сдал экзамен на аттестат зрелости. Тут учеба давалась мне легко. К тому же было интересно.

Сколько лет прошло с того момента, как ты бросил школу, до того, как ты начал учиться самостоятельно?

Года два-три. На самом деле был длительный период, когда я вообще ничего не делал. Иногда я что-то рисовал. А чаще всего мы с другом катались на бревнах на озере рядом с домом. Сидели там и пили белое вино. И разговаривали — до поздней ночи. Этим я занимался года три. И моя мать считала, что это совершенно нормально. Просто потрясающе! Думаю, немногие родители придерживались бы в этой ситуации такого же мнения.

Ты очень откровенен. Думаешь, все это надо делать всеобщим достоянием? Теперь, когда ты публичный человек.

Ну у тебя и вопросы!

А что, я не прав?

Прямо с ножом к горлу. Как будто ты хочешь вырвать у меня какие-то программные откровения. С Бергманом ты был повежливее! «Господин Бергман, почему вы решили написать книгу о своем детстве? Чтобы другие могли чему-нибудь научиться?» Ему ты не задавал таких вопросов.

Даже не знаю. Наверное, я все это рассказал из терапевтических соображений.

По-моему, очень мужественно с твоей стороны так открыто рассказать о своем происхождении. Мне самому понадобилось гораздо больше времени, чтобы прийти к такой ясности и примириться с собственным детством. Такое ощущение, что ты все для себя прояснил и разобрался во всем намного раньше.

Ничего я не прояснил и ни в чем я не разобрался! Самое ужасное — это не знать, кто твой настоящий отец.

Воспитывая меня, мать всегда подчеркивала, как важно быть откровенным. Дескать, обо всем можно поговорить, все можно друг другу рассказать. Ничего не нужно скрывать друг от друга. Секрет, который она так долго носила в себе, был для нее травмой, я уверен. Это полностью противоречило той открытости, за которую сама она всегда ратовала.

Ты говорил о том, что все в доме было открыто, не было запретных уголков. Но в одной из комнат стоял запертый шкаф. В этом шкафу лежали, как ты сам рассказывал, письма твоей матери к твоему настоящему отцу. Тебе не было любопытно, что там, особенно если учесть, что все остальное было открыто?

По-датски «skab» (шкаф) — вообще очень интересное слово. Оно означает не только шкаф, но и насекомое. Есть еще выражение «at skabe sig» — притворяться или суетиться. Если хочешь, можно вывести целую теорию на тему насекомого в доме.

Но, так или иначе, на сеансах психотерапии я пришел к тому, что мое детство вовсе не было таким свободным, как мне это раньше представлялось. Поскольку у моей матери были свои планы относительно меня и она вела меня в желаемом направлении, при этом делая вид, что никаких планов на мой счет у нее нет. Так что, возможно, эта скрытность была для нее нормальной.

Она, так сказать, создала образ тебя и твоего будущего, оказавшись как бы режиссером твоей жизни. То же самое можно сказать о многих родителях — что они создают образ своего ребенка, что ребенку предстоит осуществить желания и мечты, которые они сами не сумели реализовать. Но в том сценарии, который создала твоя мать, эта тайна являлась важной составляющей. Настоящая мистификация.

Да. Моя мать была чрезвычайно творческой личностью.

Такого рода мистификации нередко встречаются в кино. Тайна, которая проясняется под конец фильма. Вроде слов «розовый бутон», которые герой фильма «Гражданин Кейн» шепчет на смертном одре. Какие тайны скрываются за портретом Лауры в одноименном фильме Отто Премингера? Немалая часть фильмов жанра нуар устроена именно таким образом.

Да, думаю, она в этом неплохо разбиралась. Представить только, что она могла бы так и не раскрыть мне тайну. Но она это сделала, да к тому же еще и на смертном одре! Более мелодраматичной концовки и не придумать. Так что, если смотреть с кинематографической точки зрения, можно сказать — слава богу, что все раскрылось. Иначе не получилось бы никакого сюжета.

Но для тебя это не просто сюжет. Эта история сильно на тебя повлияла.

Честно говоря, поначалу я на удивление легко воспринял это ее признание. Оно было совершенно абсурдным и свалилось как снег на голову. Неожиданно. Я никогда не сомневался в отце и его любви ко мне.

Все это было так неожиданно и к тому же не имело для меня никакого значения в свете того воспитания, которое дали мне родители, — поскольку они считали, что влияние среды сильнее и гораздо больше формирует личность, нежели наследственность. Наследственность не столь важна.

Реакция наступила позднее. Я дошел почти до нервного срыва.

Когда это произошло? Спустя месяцы, годы?

Нет, через несколько дней. В каком-то смысле я вдруг ощутил, что одновременно лишился и матери, и отца.

И это чувство оказалось даже сильнее, чем скорбь по поводу смерти матери.

Сейчас мы сидим и беседуем в доме, где прошло твое детство. Ты вернулся сюда — уже во второй раз. В первый раз ты приехал и поселился в этом доме с первой женой Сесилией [Хольбек]. А сейчас ты живешь здесь со своей возлюбленной Бенте [Фрёге] и вашими детьми, близнецами Людвигом и Бенъямином. Что значит для тебя этот дом?

Прежде всего, он означает для меня покой и уверенность. Пару раз я пытался уехать отсюда, но мне это никогда не удавалось. Каждый раз я снова возвращался домой. В молодости каждый мечтает отправиться в дальний путь, стремится уехать из родительского дома — чем дальше, тем лучше. Но в один прекрасный день я понял, что ничего не выйдет. Мой дом — здесь. Это и не хижина, но и не дворец. У этого дома нет каких-либо драматических особенностей. У него только одно достоинство — отсюда я родом. Я прожил тут всю жизнь. Не знаю, хорошо это или плохо, но этот дом значит для меня очень, очень много.

А что тебя не устраивает за пределами родных стен?

Думаю, это связано с тоской по дому. Я имею в виду в первую очередь свое душевное состояние. Могу понять Тарковского, снявшего «Ностальгию» в Италии, вдалеке от родного дома. Думаю, это проявляется и в моих фильмах. Даже если я снимаю их на другом конце света, в них все равно есть связь с домом. Например, вода во всех моих фильмах. Здесь неподалеку есть река, где я плаваю на байдарке. Эта река очень много значила для меня в детстве. Она для меня — жизненный нерв, хотя это может выглядеть как клише. Но когда я плыву на лодке, разглядывая пейзаж по берегам, с мельницами

и старыми заводскими постройками, — это очень много значит для меня. Всякий раз, уезжая далеко отсюда, я становлюсь несчастен. Вода успокаивает. Если я вынужден куда-то ехать, то стараюсь оказаться рядом с водой. Просто невыносимо находиться в тех местах, где на много миль вокруг нет воды.

Эту местность я считаю своей, к тому же я знаю всех в округе. Многие переехали сюда с тех пор, как я был ребенком, и в определенном смысле у меня больше прав тут жить. Я первый тут поселился! Здесь я дома. Здесь я могу расслабиться.

Сейчас мы значительно перестроили дом. К тому же сделали отдельный домик на участке — мой кабинет. Я получил огромное удовольствие, ломая вещи, которые были дороги моей матери. Стекланные вазы, фарфоровые статуэтки и все такое. Огромную вазу для фруктов, которая всегда стояла на кухонном столе. Ее я разбил вдребезги вскоре после смерти моей матери. Прекрасное ощущение.

Когда ты впервые уехал отсюда?

Я был не так уж и юн. Я собирался поступать в киноинститут. Мне было тогда около двадцати. Потом я снова переехал в этот дом после смерти матери, вместе с моей тогдашней женой Сесилией. Между этими двумя моментами я жил в разных местах в Копенгагене. Мне никогда не нравилось жить в городе. Когда мы развелись, Сесилии достался дом, в котором она осталась жить с двумя нашими дочерьми. Потом она захотела его продать, но не нашла покупателя, и тогда наша продюсерская компания «Центропа» его выкупила. Теперь, когда дом куплен моей фирмой, я чувствую себя его владельцем. Самое удивительное, что в этом доме выросла когда-то и мать Сесилии. Мы случайно узнали об этом, когда ее посетила одна очень дальняя родственница. Такое иногда бывает в кино...

Тебе случается заново переживать ситуации своего детства, находясь в этом доме? Он вызывает у тебя воспоминания?

Вообще, я об этом не думаю, хотя, конечно, случается. Что мне нравится в этом доме, так это не только, что здесь комфортно, но что я могу его перестраивать. Я все время что-то в нем меняю. Он уже полностью изменился. Переделывать комнаты для меня означает владеть домом. Так бывало и в старину. Один из детей наследовал хутор, а родители переселялись в небольшую пристройку на участке. После этого наследник уже сам принимал решения по поводу дома и ведения хозяйства на хуторе.

Я иногда испытываю тревогу при мысли, где именно мне предстоит умереть. Иногда мне представляется, как я лежу в какой-то палате в незнакомой больнице и умираю, запертый в четырех безликих стенах. При этой мысли у меня начинается клаустрофобия. Я пытаюсь справиться с этим чувством, возвращаясь домой. Сейчас я здесь и здесь намерен остаться. Возможно, со временем я передумаю. Но это решение и эта определенность дают мне спокойствие и уверенность. Я точно знаю, что меня никогда не увлечет мысль поселиться в США или где-нибудь еще. И это неописуемо приятно. Думаю, человек умирает раньше, если он оторван от своих корней, не ощущает своей принадлежности.

С другой стороны, это решение далось мне нелегко. У меня были разные фантазии, мечты и амбиции. Конечно, среди прочего, я представлял и то, как живу в другой стране...

Как выглядит твой самый обычный день, когда ты не работаешь?

Когда я не работаю?! (Очень долгая пауза.) Даже и не знаю, что это за день такой мог быть... Тогда я, пожалуй, сижу за компьютером и играю в «Тетрис». Обо-

жаю эту игру. Она очень хорошо придумана, и она меня успокаивает. А еще я провожу время с детьми, семьей, делаю самые обычные домашние дела. Немного занимаюсь спортом — плаваю на каяке, одноместной лодке. Потом еще смотрю телевизор, но, учитывая колоссальный выбор программ, я чаще всего сижу и щелкаю пультом, перескакивая с одной программы на другую. Лучше, конечно, посмотреть видик.

А день, когда ты работаешь?

Ну, таких дней у меня как раз большинство. По утрам я обычно сижу и пишу в своем кабинете в новом домике на участке. После обеда еду в «Центропу» и занимаюсь неотложными проблемами. А вечером плаваю на лодке. После этого я чувствую, что изрядно устал.

Как тебе кажется — все дни заполнены творчеством того или иного рода?

Творчество на самом деле имеет позитивные и негативные стороны. Во-первых, попадаешь в зависимость, постоянно ощущаешь потребность что-то придумывать. Я ведь страдаю множеством фобий, и если не направлять энергию на творческую работу, она сразу хлынет в эти дьявольские силы, вызывающие у меня страх и тревогу. Мои занятия искусством, наверное, предстают в странном свете: это не только потребность и влечение к творчеству, но прежде всего стратегия выживания.

Откуда ты черпаешь вдохновение?

Трудно сказать. В молодые годы человек вбирает в себя темы и мотивы за счет того, что читает и смотрит, за счет сферы интересов, которую создает для себя. На этом и зиждется мое вдохновение. Из этого источника

оно рождается, — думаю, так и будет до конца жизни. Я не черпаю вдохновение извне, выходя в свет или отправляясь в путешествие. Во всяком случае, если я это и делаю, то неосознанно.

А если мы назовем это не вдохновением, а движущей силой?

Мне кажется, движущая сила напрямую связана с психическим дискомфортом. Возможно, это чисто механический эффект, но, думаю, тут действует все тот же адреналин. Воодушевление. А вот как оно возникает, это я затрудняюсь объяснить.

А на тебя влияет другое искусство — литература, музыка, чужие фильмы? Дают тебе вдохновение и идеи?

А вот и нет! Я человек совершенно невозможный. Меня вообще не интересует искусство в этом смысле. Временами я слушаю поп-музыку, но она никак не может сыграть роль движущей силы.

Мне кажется, большинство моих фильмов возникают так: я ставлю перед собой задачу. Бывает, я говорю себе: «ну вот, теперь я должен сделать что-нибудь веселое» или «пора бы мне создать что-нибудь печальное». И тогда я спрашиваю себя — а что тебе самому кажется веселым, или печальным, или каким-то там еще? Тревожным, например. Если я хочу придумать что-нибудь страшное, я выбираю то, что пугает меня самого. Я обращаюсь к некой внутренней картотеке и извлекаю из нее то, что могу использовать.

А ты не мог бы привести конкретный пример, как возник сюжет какого-нибудь твоего фильма? (Следует долгая пауза.) Если взять, к примеру, «Рассекая волны»?

Я не очень-то помню, как возник этот сюжет, но он основан на книге сказок из моего детства. Я хотел создать невинную героиню. А где найти чистоту и невинность? Конечно, некоторые исходники я придумал сам, кое-что почерпнул из внешних источников, возможно из рефлексии на тему чужих работ. И тогда у меня сложился образ — вот так должна выглядеть Бесс, и вот так она должна себя вести. Создание сюжета, построение интриги — банальное занятие, как кроссворд решить. Если у меня уже есть эта невинная героиня, с какими людьми я хотел бы ее свести и каким испытаниям подвергнуть? Должен существовать некий противовес ей, и его я нахожу в мужчине, в Яне, который, стало быть, должен обладать противоположными качествами, и так далее. А затем работа становится совсем примитивной — надо только следовать правилам классической драматургии. Чистая математика. Вернее, я подхожу к этому как к математической задаче. Хотя я могу выступать противником засилья драматургических правил, но все равно продолжаю руководствоваться ими как основой. Обычный здравый смысл, наверное, тоже подходит сюда в качестве определения.

Какую часть в работе над фильмом ты любишь больше всего? Если ты, конечно, делишь ее на отдельные процессы.

Могу сказать, что я люблю тот период, на который у меня остается больше всего времени. Когда у меня больше пространства для маневра. Когда просто следуешь букве сценария, это неинтересно, а когда приходится работать в условиях дефицита времени, это всегда вызывает фрустрацию.

Мои ощущения от работы над фильмами очень изменились с течением лет. В последних — «Рассекая волны» и «Идиоты» — я больше всего удовольствия получал от самих съемок и работы с актерами. Съемки

«Королевства» были сплошным стрессом, поэтому там самым приятным этапом оказался монтаж. В моих самых первых фильмах, наоборот, мне больше всего нравилась финальная фаза: озвучка, звуковые эффекты. Потому что только на этом этапе возникало ощущение целого, того, ради чего я и снимаю. На первых фильмах мне всегда не доставало времени для маневра на съемках. Поэтому тогда работа над сценарием давала мне больше, чем его реализация.

Давай опять перенесемся назад в то время, когда ты в довольно юном возрасте брал у матери кинокамеру и начинал снимать с ее помощью собственное кино. Ты уже тогда хотел стать режиссером?

Да, пожалуй. В нашей семье уже были кинематографисты. Мой дядя, Бёрге Хёрст, был вполне успешным документалистом и поддержал мои амбиции. Я чувствовал потребность запечатлеть собственную реальность. Можно назвать это бегством от действительности. Если испытываешь дискомфорт в реальной жизни, можно жить в мире своих фантазий и контролировать в нем то, что не поддается контролю на самом деле. Мне кажется, это прекрасный повод начать сочинять.

Это желание, то есть потребность создать для себя другую жизнь — через кинематограф, — ты начал ощущать очень рано.

Да, достаточно рано. Мне было лет десять-двенадцать, когда я начал снимать собственное кино. И мне было совершенно очевидно, что именно этим мне и хотелось бы заниматься всю жизнь. Было ужасно увлекательно придумывать истории и еще иметь дело со всем тем, что связано с производством фильма, с техникой. Но на более глубоком уровне речь шла о том, чтобы создать собственную вселенную, которой сам можешь управлять и владеть. Это давало чувство глубочайшего удовлетворения. Многие дети создают свои сказочные миры, где са-

ми являются правителями. Ничего оскорбительного нет в признании, что в основе многих предметов искусства лежат детские желания. Инфантилизм обладает собственной ценностью, в этом я глубоко убежден.

Режиссерская работа — тоже создание собственного мира. Главная задача режиссера — убедить всех, кто работает над фильмом — за камерой и перед ней, — принять участие в его игре, согласиться на предложенные им правила. Даже будучи ребенком, ты скоро обнаруживаешь, что недостаточно будет просто сказать другим детям, что они должны делать, чтобы они сразу же согласились играть в твою игру. Лучше найти какой-нибудь прием, который убедит их, что они сами хотят в нее играть. Вообще, эта игра — создание фильма — означает, что тебе придется манипулировать другими.

Думаю, в последние годы я придумал способы по-лучше, позволяющие вовлечь в игру почти всех. Что касается актеров, то здесь ключевое слово — сотрудничество. Однако мы с ними все же играем в мою игру.

Какие твои лучшие качества как режиссера?

Упорство. А также чутье в отношении того, какими именно вещами я могу управлять на расстоянии.

А худшие?

(Длительная пауза.) Смотря что ты понимаешь под худшими. Ты имеешь в виду мои собственные недостатки или влияние на других? В том и другом случае это, наверное, недостаток терпения. Но будь я более терпелив, возможно, моя работа не получалась бы такой жесткой, как я хочу. А строгость я ценю очень высоко.

Потом, я очень сожалею, что мое воображение ограничено. Оно чересчур эгоцентрично и потому имеет пределы.

Ты много фильмов посмотрел в детские годы, часто ходил в кино?

Пожалуй, не чаще, чем мои друзья. Но мой интерес к кино развился благодаря дяде. Мне очень нравилось монтировать сцены, которые я снимал, и больше всего я мечтал тогда про собственный монтажный стол. Когда мои приятели мечтали о велосипеде, лошади или машине, я мечтал о монтажном столе. О настоящем профессиональном монтажном столе марки «Стенбек».

Тебе хотелось снимать кино на шестнадцатимиллиметровой пленке?

Формат не имел для меня никакого значения. Лишь бы можно было смонтировать изображение и звук. Меня всегда безумно влекла техника. А камера моей мамы, маленькая восьмимиллиметровая «Эльмо», могла делать массу разных вещей. В ней можно было прокручивать пленку задом наперед, менять скорость, делать стоп-кадр и двойную экспозицию. Отличная была камера! И естественно, мне все хотелось попробовать. Теперешние камеры сильно проигрывают в сравнении с тогдашними. Те давали возможность решать более фундаментальные задачи, в них было больше технических возможностей. Это было невероятно интересно. Позднее мама купила мне проектор со звуком. Звук записывался на магнитной полосе на кинопленке.

Ты сохранил все эти старые фильмы, и теперь их очень занятно смотреть. В одном из них есть момент, привлекий мое внимание. Это ты сам, снятый долгим крупным планом. Такое ощущение, что при помощи кинокамеры ты хотел разглядеть самого себя, как в зеркале. Помнишь эти кадры?

Да, помню. Это были очень странные съемки. У меня сохранилась целая серия таких разрозненных, имп-

ровизированных отрывков, которые я оставил, собираясь что-нибудь из них смонтировать. Среди них есть кадры, где я снимал самого себя на черно-белую пленку, — там я сижу и исследую свое лицо, делаю странные комбинации из пальцев. Я уже смутно помню, когда снимал эти отрывки. У меня были какие-то нечеткие представления о том, что именно я хочу делать.

А когда ты более осознанно начал интересоваться кинематографом?

Ну, мой интерес всегда был довольно сильным — настолько, чтобы мечтать, например, о том монтажном столе фирмы «Стенбек». У меня-то был только маленький ручной монитор для просмотра пленок, да еще совсем примитивный аппарат для соединения кадров при помощи клея.

Знаю-знаю, у меня у самого был такой же.

Для шестнадцатимиллиметровой пленки?

Нет, для восьмимиллиметровой, как у тебя.

И место склейки всегда получалось толще, чем сама пленка, так что фильм дергался в проекторе, когда там проходил стык. Меня это дико раздражало. А иногда пленка из-за этого вообще застревала в проекторе, и ее прожигало насквозь.

В какой-то момент мне удалось купить в фотомагазине старый шестнадцатимиллиметровый проектор. За сто пятьдесят крон. Огромный черный прибор, без звука. И еще подруга матери, работавшая в Госкиноцентре [датский центр дистрибуции короткометражных фильмов], принесла мне несколько фильмов. Среди прочих там были два отрывка, которые я смонтировал вместе. Один из них — отрывок документального фильма про тараканов, а второй — допрос Жанны д'Арк. Сцена, где

ее допрашивают судьи, которую я сам смотрел тысячу раз. Я свел их воедино, сделав своего рода параллельный монтаж. Тогда я понятия не имел, что это фильм Дрейера. Кроме того, часть кадров я раскрасил вручную.

И ты решил посвятить себя киноискусству...

Кажется, мне было лет семнадцать, когда я предпринял первую попытку поступить в киноинститут. Но меня не приняли. Но еще до того я снялся в детском телесериале. Это было совместное датско-шведское производство, он назывался «Тайное лето», и снимал его Томас Виндинг. Во время съемок меня больше всего интересовала техническая сторона. И когда полгода спустя я снова появился на студии, мне разрешили поучаствовать в процессе — помогать ставить свет и так далее. Было страшно интересно. Когда я снимался в «Тайном лете», мне было двенадцать, стало быть, первую практику на киностудии я прошел в тринадцать.

Помню, я случайно наткнулся на Томаса Виндинга в кафе в Копенгагене, когда собирался снимать «Преступный элемент». Он тогда сказал мне: «Если собираешься шокировать публику, показав ей массу мертвых животных, то лучше вовремя отказаться от этой затеи».

Твое участие в съемках «Тайного лета» укрепило в тебе желание продолжать заниматься кино?

Да, меня совершенно заворожила кинотехника. Рельсы, по которым движется камера, приспособления для «наездов» и так далее. Мне еще больше захотелось самому снимать кино. Томас Виндинг оказал на меня определенное влияние, и я придумал несколько проектов в духе Виндинга. Однако это все же было не мое. Чересчур по-немецки и со слишком выстроенной драматургией.

И ты поступил на киноведческий...

Именно так. Я решил попробовать всего понемножку. Но большую часть времени я тратил на съемки. Я вступил в клуб кинолюбителей «Группа фильм-16». У них было свое кинооборудование, которым они не пользовались годами. Я стал членом клуба. Кажется, годовой взнос составлял двадцать пять крон! И вот у меня вдруг появился доступ к технике. Я сразу же начал снимать пару фильмов на шестнадцать миллиметров. Параллельно я работал, чтобы добыть деньги на закупку пленки и всего необходимого для съемок. Среди прочего, я работал строителем самолетных ангаров в Верлозе. Помню, ворота ангаров были гигантского размера. А когда они стояли нараспашку, получался настоящий формат «Синемаскоп»!

Кроме того, благодаря все тому же дяде по матери я стал работать в Госкиноцентре. Я занимался своего рода экспертизой. Работа заключалась в том, чтобы просматривать присланные фильмы и определять, достойны ли они дистрибуции. А по вечерам я имел доступ к монтажным столам Киноцентра, так что мог сидеть там и монтировать собственные фильмы. Чертовски удобно.

За это время мне удалось отснять два фильма продолжительностью по часу. Один из них назывался «Садовник, выращивающий орхидеи», а второй — «Блаженная Менте». Он был снят по-французски, хотя я ни слова не знаю по-французски. Я посмотрел «Индийскую песнь» Маргерит Дюрас и был просто вынужден снять фильм на французском. В «Менте» я впервые экспериментировал с рипроекцией¹. Позднее я применял ее в нескольких фильмах, снятых в киноинституте. Очень интересный прием. Вроде лабораторного эксперимента, вынесенного в поле.

¹ Съемка, при которой на экран на заднем плане проецируется подвижное изображение, а актеры играют перед этим экраном. — Прим. авт.

Итак, в начале твоей кинокарьеры тебя очень интересовала техника.

Это правда. Помню, мы сделали очень забавные титры к «Менте». Они появлялись по мере очень, очень медленной съемки обнаженного женского тела. Осуществить такое движение камеры было чрезвычайно трудно, поэтому мне пришлось сконструировать специальную стальную стойку, на которой укрепили камеру, так что мы могли двигаться так медленно, как нам было нужно, — сантиметр за сантиметром. Я был впечатлен возможностями техники. В те времена техника означала совсем другое. Это сейчас можно сотворить на пленке все, что угодно, — в цифровом формате. Все это делается на студиях спецэффектов, на компьютерах, — и от этого все стало куда скучнее. Ощущение мастерства пропало. Так что сейчас мне кажется совершенно естественным желание отказаться от спецэффектов.

«Садовник, выращивающий орхидеи» и «Менте» были сняты по твоим собственным сценариям?

Я написал пару романов, которые остались неопубликованными, и «Садовник» снят по одному из них. Очень эксгибиционистский фильм. Там я появляюсь в нацистской форме и в образе трансвестита. Тут уж я действительно разгулялся. Но в те времена моим идеалом был Дэвид Боуи, что совершенно явно прослеживается в фильме. Любопытство все время побуждало меня пробовать что-то новое. Но я не хочу называть это экспериментами и классифицировать свои ранние фильмы как экспериментальные.

Фильм «Менте» — это вроде эксцентрического переложения «Истории О.», и, как я уже сказал, он был снят под большим влиянием Дюрас. «Индийская песнь» стала для меня просто открытием. Это один из немногих фильмов, которые действительно на меня повлияли.

А что в ее фильмах так тебя зацепило?

Когда создается впечатление, что это фильм из ниоткуда, что он не мог быть сделан здесь, на земле, — вот тогда это действительно потрясающе. Я просто не могу выразить это никак иначе. Такие чувства у меня вызвала «Индийская песнь», но в еще большей степени «Зеркало» Тарковского — фильм, который я смотрел не меньше двадцати раз и которым просто бредил. Я видел несколько фильмов Дюрас, но ни один из них не произвел на меня такого впечатления, даже «Хиросима, любовь моя», сценарий которого она написала для Алена Рене.

Как режиссер, Дюрас часто использует те же нарративные техники, что и ты. Например, когда действие ведут несколько рассказчиков за кадром. В этих голосах скрывается какой-то гипнотический эффект, как в «Преступном элементе» и «Европе».

Да, я тоже хочу подчеркнуть этот гипнотический эффект. «Индийская песнь» — это необыкновенно атмосферный фильм, сюжет там не так важен. Можно сказать, что фильм переполнен символами. Но мне совершенно не хочется искать для них толкований в данном случае. Фильм просто волшебный, и настроение в нем передано великолепно.

А ты видел у нее второй такой же, парный фильм? Он называется «Ее имя Венеция в пустыне Калькутта». Знаешь, она ведь сделала еще один фильм, используя тот же звукоряд, что и в «Индийской песне», но с другой картинкой. Актёров там вообще нет, он в основном состоит из долгих планов строящихся фасадов и роскошных интерьеров. А за кадром слышны голоса, музыка и звуковые эффекты из «Индийской песни».

Хм, очень любопытно. Своего рода иконография. Интересная мысль — взять фрагменты разных образов и на-

ложить на саундтрек. Фильм «Зеркало» тоже во многом построен по этом принципу, — там актуальная съемка смонтирована с архивным материалом и документальными вставками.

А есть еще режиссеры, которых ты обнаружил, учаь на киноведческом, и которые на тебя повлияли?

Конечно, в первую очередь Йорген Лет и два его фильма — «Совершенный человек» и «Добро и зло». Особенно второй. Это те фильмы, к которым я все время возвращаюсь. Я смотрел их раз двадцать.

Что именно привлекло тебя в этих фильмах?

Во-первых, они были нетрадиционными, не ставили целью рассказать историю в привычном смысле. В то время меня очень интересовали рекламные образы, как у Йоргена Лета. Или на фотографиях из «Вога» и других подобных журналов. Своего рода натюрморты из людей. А фильмы Йоргена Лета были сделаны в той же эстетике. Но я не хотел бы определять их в узком смысле, ограничиваясь этой эстетикой, — фильмы Лета для меня значат нечто большее. Они передают настроение, опыт, впечатления не только чисто эстетического характера. Я был впечатлен, увидев фильмы, которые так отличались от датской кинопродукции того времени. То, что снимали в Дании в середине семидесятых, было, на мой взгляд, сплошной скущицей.

Помню еще один фильм того времени, «Ночной портъе» Лилианы Кавани с Дирком Богардом и Шарлоттой Рэмплинг. Я только что снова посмотрел его на видео, и на сегодняшний день он выглядит как китч. В нем есть своего рода примитивный юмор, которого я не заметил, когда смотрел его в первый раз. Очень итальянское кино и по стилистике, и по атмосфере.

Я один раз пересекался с Лилианой Кавани. После выхода «Преступного элемента». В Париже собирались

проводить какой-то большой общеевропейский киноконгресс, и я получил приглашение от Жака Ланга, тогдашнего министра культуры Франции, приехать в качестве представителя от датского кино. Там были все! На приеме я сидел напротив Антониони, рядом с Бертолуччи и Кеном Лоучем. От Швеции пригласили Бергмана, но он, конечно же, не приехал. Но все остальные там были! А для меня, вчерашнего выпускника киноинститута, только что сделавшего свой первый фильм, это был, конечно, интересный опыт.

Первый день я завтракал в одиночестве. Они организовали питание в одном из офисов министерства культуры. Социалисты только что пришли к власти. Я сидел, вжавшись в стену, и вдруг обнаружил, что позади меня висит картина Пикассо, которую они, должно быть, взяли на время из Лувра. Если бы я раскинул руки, то одной рукой мог бы попасть по Пикассо, а другой — по Браку!

Я жил в гостинице неподалеку, и мой номер находился как раз над Лилианой Кавани. Однажды утром я сбегал на цветочный рынок, находившийся поблизости, и купил букет белых лилий на все свои датские командировочные, а потом постучал к ней и поблагодарил за «Ночного портъе». Но она пришла в ярость. Она сказала, что это была коммерческая поделка, дрянной империалистический фильм, который она сделала просто из-за нехватки денег. Позднее она стала снимать настоящие левацкие фильмы на свой вкус. А «Ночного портъе» она действительно считала полнейшим дерьмом. Букет она взяла, но без малейшего энтузиазма.

Забавно, что ты упоминаешь именно эти две картины — «Добро и зло» Йоргена Лета и «Ночной портъе» Лилианы Кавани. Дело в том, что сам я посмотрел оба этих фильма вскоре после своего приезда в Копенгаген в семьдесят пятом году, когда поступил на работу консультантом в Датский институт кинематографии. Один из первых датских фильмов, который я видел — а я в

начале своего пребывания пересмотрел, пожалуй, большую часть датской кинопродукции семидесятых годов, — был именно фильм «Добро и зло». Мне показалось, что это необычная, запоминающаяся картина — во всяком случае, по сравнению с другими датскими фильмами, которые я с большим или меньшим усилием заставлял себя смотреть.

А через несколько месяцев после приезда в Копенгаген я вместе с Йенсом Йоргеном Торсенем побывал на премьере фильма Кавани в Копенгагене. Ни я, ни Йенс Йорген не смогли досмотреть его до конца. После первого часа нас просто выгнали из кинотеатра, потому что мы с ним сидели и хохотали — видимо, не в тех местах, где надо. Директор кинотеатра пожаловался потом в правление Института кинематографии, поскольку счел, что консультант института не должен публично выражать свое мнение по поводу фильма так, как это делал я.

А меня в то время потряс «Ночной портье» со всеми его символами и намеками. Пожалуй, я многое позаимствовал из него, когда снимал «Королевство». Несмотря ни на что, он очень своеобразный. Показательный суд над бывшим начальником концлагеря дает понять, насколько глубоко укоренились нацистские идеи. Дирк Богард гениально сыграл свою роль! Лилиана Кавани плохо умеет работать с актерами, но Богарду удалось создать характер *вопреки* ей. Этот фильм много для меня значил. Я тогда сильно увлекался Дэвидом Боуи, а он-то частенько расхаживал в нацистской форме. И я старался ему подражать. Думаю, так отчасти выражался мой протест против матери. Она во время войны участвовала в движении Сопротивления.

Лилиана Кавани сделала позднее совершенно убогий фильм о Ницше и Лу Саломе, с Эрландом Юзефсоном и Доминик Санда, — «За гранью добра и зла». Доминик Санда — потрясающая актриса, красивая и чувственная, она такой и остается даже в роли тонкой интеллектуалки-еврейки Лу Саломе. В фильме показан

типичный любовный треугольник, однако он явно переигран, с преувеличенной гомосексуальностью, и бедному Эрланду Юзефсону приходится обнимать лошадь и говорить: «Вагнер». Фильм очень натянутый и очень итальянский.

Ранее в нашем разговоре ты упомянул фильм, который оказал на тебя сильное влияние в детстве и в какой-то мере сказался на твоих собственных фильмах, — я имею в виду диснеевский «Дети капитана Гранта» [«In search of the Castaways»]. Ты сказал, что он вдохновил тебя на большинство собственных фильмов.

Да, он мне безумно нравился. И я признаю, что многое оттуда позаимствовал. В «Детях капитана Гранта» есть сцена, где им удалось спастись от наводнения, забравшись на огромный баобаб. Это незабываемые кадры, вроде воплощенной детской фантазии. Я сам в детстве строил шалаши на ветках и отлично умел лазить по деревьям. Просто обожал. Так что эта сцена вдохновляла меня и при создании «Преступного элемента», и при работе над последней сценой «Европы».

Да, это очень поэтичная сцена. Дети нашли убежище в кроне дерева, и туда же забралось огромное количество зверей.

Сцена, где они спасаются на огромной скале, тоже очень хороша. Есть еще один старый фильм, который мне запомнился. Я был тогда уже чуть постарше, но это действительно один из лучших фильмов, которые я видел. «Билли-лжец» Джона Шлезингера. Я еще раз посмотрел его на видео несколько дней назад. Потрясающая вещь.

А что тебе там нравится?

Фантазия. Бунтарский характер мечтаний главного героя. Вдруг он стоит с гранатой в руке и кидает ее

вслед старушке. При этом он работает в похоронном бюро и должен раздавать календари своей фирмы, но ему на это наплевать. Во время обеденного перерыва он просто спускает их в унитаз. Я в восторге от «Билли-лжеца». Немногие фильмы так прочно осели в моей памяти. «Капитана Гранта» я вообще смотрел всего один раз, но эти сцены навсегда отпечатались в моем сознании.

Ну а искусство, литература тоже на тебя влияли? Существуют ли произведения искусства или книги, которые ты помнишь так же живо, как те фильмы, которые видел в молодости?

В молодости я много читал. Особенно Стриндберга. Возможно, тогда у искусства было больше авторитета. Я был сильно впечатлен образом Эдварда Мунка¹ в телефильме Питера Уоткинса. Это было просто откровение. Когда я посмотрел его, то сам взялся за кисть, а потом соскребал краску обратным концом кисти. Безумие Стриндберга и Мунка казалось мне тогда вершиной романтизма художника. Интересно, что и Стриндберг, и Мунк ездили в Копенгаген лечиться к профессору Якобсену. Он был тогда крупнейшим в Дании психиатром. Он был весьма эксцентричен и ходил в плаще с капюшоном. Однажды я повстречался с одной шведкой, такой старой, что она была когда-то его пациенткой. Но после встреч с ним Стриндберг начинал писать куда более скучные романы, а Мунк — рисовать посредственные картины, так что в моих глазах он был негодяем. Возможно, на душе у них стало легче, но их искусству его консультации явно повредили. Кстати, Стриндберг написал здесь, в Дании, свои самые выдающиеся драмы — «Отец» и «Фрёкен Жюли», а вот Мунк написал свои невероятные шизофренические

¹ Эдвард Мунк (1863–1944) — норвежский живописец и график, один из основателей экспрессионизма. — Прим. перев.

картины до того, как приехать сюда. А потом он превратился в своего рода норвежского Карла Ларссона¹. Нет, художнику должно быть плохо, — тем лучше будут произведения!

В молодости ты тоже увлекался живописью...

Ну да... Я написал картин десять—пятнадцать, а потом забросил это дело, намалевав гигантский автопортрет размером два на три метра. После него мне абсолютно нечего было сказать! Несмотря на это, мне, кажется, удалось за этот период пройти большинство «измов» в живописи. Я начал с экспрессионизма, затем через импрессионизм дошел до примитивизма. Но до модернизма и абстрактной живописи у меня руки так и не дошли. Я очень любил Шагала, который был любимым художником моей матери. Его картины бывают слишком приторными, но мне нравится их легкость — фигуры, парящие под сводом небесным.

Когда я был помоложе, то обожал Феллини. За его легкость и способность приподнять персонажей над землей — даже буквально. «Амаркорд» показался мне тогда потрясающим фильмом. Веселый, сказочный, рассказанный великолепными изобразительными средствами. Позднее мне стало сложно выносить Феллини. Мне кажется, он режиссер, от которого с годами отходишь, хотя «Сладкую жизнь» и «Восемь с половиной» я ценю до сих пор.

По поводу «Сладкой жизни». Об этом, возможно, не всегда упоминают, говоря о Феллини, — об его журналистском стиле изложения. Он делает небольшие репортажи или эссе, а затем объединяет их в большую многокрасочную фреску.

¹ Карл Ларссон (1853–1919) — шведский художник, создатель монументальных произведений, хранящихся в Национальном музее в Стокгольме. — Прим. перев.

Верно. И это объясняет также, почему его фильмы иногда выходят такими неровными. Например, «Рим», — там есть обожаемые мною сцены, и они соседствуют с другими, очень посредственными. Например, эпизод с фресками на строительстве метро ужасно приторный. Когда его символика становится слишком явной, ее трудно переносить. Лучше, чтобы присутствовала некая загадка.

Мне нравится также работа со звуком в итальянских фильмах. Когда я учился в киноинституте, мне хотелось, чтобы мои фильмы были дублированы на итальянский, то есть были немного несинхронными. А весь фоновый шум чтобы был стилизован. Если два человека сидят в машине, их должен сопровождать не естественный звук мотора, а наложенный равномерный гул. Как у Росселлини в «Путешествии в Италию», — я его тоже очень люблю. Одно время мне он страшно нравился. И еще «Ночь» Антониони. Величественная вещь со своей неповторимой атмосферой. Чего стоит один туман над полем для игры в гольф! Поразительный, своеобразный и глубоко личный фильм.

Но таких фильмов, как те, о которых мы только что говорили, сейчас уже нет. Сегодня я не вижу фильмов с такой мощной экспрессией. Может, я мало смотрю кино, — и они есть, но я пропустил. Чего лично мне не хватает в сегодняшнем киноискусстве, так это увлеченности рассказчика и радости изобретателя. И ощущения загадки. Вот этого, пожалуй, в первую очередь.

Радость изобретателя. Не этим ли ты занимаешься, пытаясь заново изобрести искусство кино?

Да, мне бы этого хотелось. Другое дело — получается ли. Сейчас, когда сам я стал старше, меня больше интересуют старые ленты. Я получаю удовольствие от стиля старого кино. Вот только что посмотрел заново «Семейную жизнь» Кена Лоуча. Отличный фильм.

Или «Эмигранты» Яна Труэльса. До чего хорошо! Взять, к примеру, сцену, где Карл Оскар [Макс фон Сюдов] путешествует по Америке. Мы видим его в панорамных съемках, которые вдруг прерываются и срезаются на середине. Очень необычные ракурсы, любопытные съемки.

Думаю, все объясняется тем, что в противном случае в кадр попал бы какой-нибудь неподходящий, современный предмет реквизита...

Ну, это ты из вредности говоришь! А может, дело в том, что ты тоже швед. Даже не знаю, почему у меня всегда улучшается настроение, когда я смотрю этот фильм. Возможно, все дело в том, что он так выдержан в стилевом отношении.

Да, в современном кинематографе определенно чего-то не хватает. Многое облекается в очень стандартные традиционные формы или делается по лекалам MTV — быстро сменяющиеся кадры, учащенный пульс. Или фильм настолько стилизован, что за формой не остается места содержанию. Мне не хватает той осознанности и чувства формы, которое демонстрировали режиссеры в сороковые и пятидесятые, как в США, так и в Европе.

Может быть, все это еще вернется. Но тогда был невероятно плодотворный период. Кстати, на днях я посмотрел на видео один старый фильм, годов семидесятых. «Пять легких пьес» Боба Рафелсона. Чудный фильм! Великолепный! Его я никогда раньше не видел. А потом посмотрел «Короля Марвин-Гарденс» того же Рафелсона, но не выдержал. Он невыносимо банальный и манерный.

Фильм, конечно, неровный, но он начинается с уникального эпизода, где Джек Николсон, снятый предельно крупным планом, рассказывает дурацкую историю про

своего дедушку и его гастрономические привычки в отношении рыбы.

Да, этот эпизод хорош, но в целом от фильма остается ощущение сплошного расчета, в то время как в «Пяти легких пьесах» чувствовались спонтанность и легкость. Такое ощущение, что все участники картины взяли и сказали друг другу: «О'кей, давайте вместе снимем кино», и сделали «Пять легких пьес» быстро, легко и с удовольствием. Вкус вообще очень интересная вещь. Он требует большой точности. Иногда кажется — вот то, что нужно, единственно верное. Но это верно только для тебя.

Допускаю, что большинство людей не видят разницы между фильмами. Я имею в виду стиль. Мне кажется, большинство просто не задумывается на эту тему. Для них главный критерий — скучный фильм или нет.

А когда ты сам стал замечать эту разницу? Когда стиль и вкус приобрели для тебя особое значение?

Кажется, когда начал снимать первые фильмы на восемь миллиметров. По-моему, уже тогда я воспринимал кино осознанно. Ведь пытался же я построить собственный кран для подъема камеры. У меня были грандиозные планы по поводу того, как его сконструировать и как он должен выглядеть. В одном из первых фильмов я снимал с велосипеда. Я хочу сказать: если человеку двенадцать лет, он снимает кино и хочет, чтобы вышли хорошие кадры, — значит, он понимает, что делает.

Для первых фильмов на шестнадцать миллиметров я конструировал всякие технические приспособления. Во втором фильме сделал к тому же очень изысканные титры. Они были написаны на женском теле, и я сам придумал рельс для камеры, позволявшей ей двигаться вдоль тела с минимальной скоростью. Всю механическую часть я делал сам. Это было безумно интересно.

Наверное, уже к двенадцати годам ты посмотрел немало фильмов, где применялись наезды камеры и другие технически сложные операторские приемы, и обратил внимание именно на технические тонкости.

Наверняка, но я не могу вспомнить какой-то один фильм, который оказал бы на меня особое влияние в этом плане.

Сейчас ты часто смотришь кино?

Нет. В том-то и дело. Я практически не смотрю новых фильмов. Мне не нравятся все эти штуки, которые сейчас в моде. Вроде «Бразилии» Терри Гиллиама. Терпеть не могу этот фильм! Или эти французы, которые сделали «Деликатесы». Смотреть невозможно. Он такой манерный и поверхностный, а смысла никакого. «Деликатесы» — это гротеск, лишенный щедрости, яркости и духа подлинного гротеска. Зато эти качества присутствуют у Феллини.

«Бразилию» я вообще не смог досмотреть до конца. То же самое у меня происходит с фильмами Питера Гринуэя. Потому что в них полностью отсутствует загадка. Тяжеловесная и очевидная эстетика страшно приземляет его фильмы. А самое смешное, что с этими режиссерами меня иногда сравнивают.

Ты поступил в киноинститут в Копенгагене в начале восьмидесятых.

Да, в первый раз я попробовал попасть туда, как я уже говорил, когда мне было лет семнадцать. Потом снова подал документы, и на этот раз поступил. Во второй раз в мою пользу было то, что я уже снял пару фильмов. Кажется, благодаря «Садовнику, выращивающему орхидеи» мне удалось убедить приемную комиссию, что у меня есть потенциал.

Когда дошло дело до последнего, решающего экзамена, я немного схитрил. Каждому абитуриенту дали

камеру и отрывок пленки на три минуты, так что в течение трех часов мы должны были снять свою короткометражку, смонтировав ее прямо в камере. То есть нам пришлось бы снимать все кадры в нужном порядке — так, как мы планируем расположить их в готовом фильме.

И тут я пошел на хитрость. Я не особо задумывался над художественными достоинствами своей короткометражки. Вместо этого я задался вопросом — что делают другие? Само собой, они возьмут свои камеры и пойдут туда, куда успеют дойти: в Кристиансхаун неподалеку от киноинститута. Скорее всего, они пойдут на главную площадь Кристиансхауна и поснимают бедных гренландцев, которые сидят там и пьянствуют, или в близлежащий парк, чтобы снять хозяев, которые выгуливают там своих собак.

Мне повезло — у меня на тот момент была машина, так что я решил уехать куда-нибудь подальше и поснимать там. Отведу час на дорогу туда, час на дорогу обратно, и у меня останется еще час на съемку. Так что я отправился в Скоуховед — район вилл, где стоят настоящие дворцы богачей. Помню, в этот день выдалась очень солнечная погода, и улицы там были совершенно пустынными. Так что я наснимал этих вилл, кое-где в кадр попадал садовник, работающий в саду, или кто-то из обитателей, расслабляющийся возле своего бассейна. Получился своего рода «репортаж через замочную скважину», и, на мой взгляд, довольно удачный. Фильм вышел забавный и, что самое главное, совершенно не похожий на то, что представили остальные. Это была тактическая хитрость.

Так что я поступил в киноинститут! На нашем курсе подобралась весьма эксцентричная компания. Однако не могу назвать это время своей жизни особенно счастливым. Я постоянно впадал в депрессию и к тому же часто болел — у меня были проблемы с желудком.

В одном интервью много лет назад ты сказал, что научился чему-то стоящему не благодаря учебе в институте, а вопреки ей.

Да, учеба иногда дает именно такой эффект. Я протестовал против многого, что нам говорили и чему нас учили. Но, чтобы нарушать правила, я должен был сначала их изучить. Полный идиотизм. Просто потерянное время. Я-то уже знал, как все должно быть. Что ни говори, я ведь отснял два фильма, по часу каждый, еще до поступления в киноинститут. И ведь, согласись, самые интересные фильмы сняты не теми режиссерами, которые честно отучились в киноинститутах, изучая перекрестный монтаж и как избежать пересечения оси¹ в сцене с двумя персонажами перед камерой.

Что же дала тебе учеба в киноинституте?

Начнем с того, что мне не пришлось самому оплачивать расходы по фильмам, которые мне хотелось снимать!

У меня была почти фетишистская страсть к кинотехнике, а в киноинституте я вдруг получил доступ к более продвинутой, профессиональной аппаратуре. Я был страшно доволен, что такое оборудование попало мне в руки! Прежде всего я понял, какие неограниченные технические возможности оно дает. Киноинститут я скорее воспринимал как мастерскую. Здесь мне разрешали экспериментировать, тестировать разную аппаратуру. Теоретические занятия дали мне гораздо меньше, чем практические упражнения.

Я вообще был бунтарь и перессорился почти со всеми профессорами. Считал их идиотами. Поладил я толь-

¹ Осью называется воображаемая линия между двумя актерами, играющими сцену. Чтобы потом можно было сделать перекрестный монтаж, камера при обеих съемках должна находиться по одну сторону от этой оси. — *Прим. авт.*

ко с Могенсом Руковом, который вел сценарный курс. Он взял меня под свою опеку, потому что находил мои опыты нестандартными. Зато я находился в постоянном конфликте с преподавателями режиссуры Гертом Фредхольмом и Хансом Кристенсеном. Они выступали против всего, что я делал. Им нужно было совершенно другое кино. Не то чтобы совсем традиционное, а нечто среднее. И красивое, и правильное, и приятное, и... Короче, не знаю, какого именно кино они от нас добивались и какое делали сами. Но для меня они оба означали посредственность.

Кроме того, нам преподавали историю искусств и теорию музыки, хотя я так и не понял, для чего все это было нужно. Художественное чутье уже должно быть развито до поступления в киноинститут. Туда поступают взрослые люди. Их уже несколько поздно учить таким вещам, потому что они обладают собственным опытом и представлением о том, что хотят делать. Их надо учить технике. А наполнение они привнесут сами. Мне куда больше нравится идея творческой мастерской. Где учащимся дают снимать как можно больше. Я вообще не сторонник академического образования...

Ты как-то говорил, что всегда носил с собой книгу де Сада или «Историю О.» Полин Реаж на случай, если на занятиях станет скучно.

Да, так оно и было. Как-то я даже написал сценарий по «Философии в будуаре» маркиза де Сада. Серьезную драму в трех актах, восхитительно вульгарную. Я надеялся использовать этот сценарий для пробного фильма. Но преподаватель режиссуры Герт Фредхольм заставил меня его уничтожить. Мало того, что мне не дали сделать фильм, так еще и все доказательства того, что такой сценарий был написан в стенах киноинститута, подлежали уничтожению! Вместо этого я снял короткометражку по новелле Боккаччо. Много из того,

что я делал в киноинституте, делалось назло. Задания, которые нам давали, были совершенно идиотскими. Как будто ты снова попал в начальную школу.

В этот период тебя занимала эротика и эротическое повествование как таковое. Как ты считаешь, адекватно подается эротика в кино? Можешь ли ты назвать какие-нибудь фильмы, которые тебя возбуждают?

В каком смысле? Эротически?

Да.

(Долгая пауза.) Нет, так, с ходу ни одного не могу назвать. Одно время мне очень нравился «Ночной портье» Лилианы Кавани, но скорее все же в теоретическом плане. Он ведь не особо эротический и не особо возбуждающий. Он для этого слишком «парфюмерный». «История О.» в киноверсии тоже получилась не очень. Зато сам роман действительно можно назвать возбуждающим.

Как ты думаешь, чем это объясняется, что эротика (я не имею в виду порнографию) на круг выходит такая вялая?

Ну, это ведь такая вещь, которой приятнее заниматься, чем смотреть на нее со стороны. Но гениальная особенность кино — способность создавать эротичные образы. На киноэкране огромное количество эротичных женских образов. И не обязательно в эротических фильмах. Кино умеет создавать эротичные образы с чувственными и харизматичными актерами в центре.

Можешь назвать актрис, обладающих такой харизмой?

Мне кажется, что Шарлотта Рэмплинг буквально источает чувственность. Одно время я был просто без ума

от нее. А Доминик Санда — помнишь ее? Она безумно хороша. Их много. Катрин Денёв — удивительная женщина. Многие французские актрисы обладают такой эротической аурой.

Ты назвал трех европейских актрис. А в американском кино есть актрисы, которых ты считаешь столь же привлекательными?

Многие звезды наделены этой чувственной харизмой. Мне кажется, она была у Кэтрин Хепбёрн и, конечно же, у Мэрилин Монро. На самом деле мы могли бы просто открыть энциклопедию кино и насчитать оттуда массу актрис. Потому что кино чаще всего предлагает им обыграть свои эротические преимущества, дает шанс построить образ, исходя из эротического потенциала. За большинством женских ролей прослеживается мощный сексуальный подтекст. Странно, но это факт.

В этой связи мне вспомнилось высказывание Макса Офюльса: «Нет ничего проще, чем снимать кино. Единственное, что для этого требуется, — красивая женщина и подвижная камера, позволяющая следовать за ней на максимально близком расстоянии».

Да, что-то в этом есть. Я только что посмотрел «Лулу» Мориса Пиала, с Изабель Юппер и Депардье. Выдающийся фильм. И вспомнил дебют Юппер в картине «Кружевница» Клода Горетта. Помню, когда я смотрел его в первый раз, то подумал: «Какая невзрачная девушка, вряд ли это главная героиня». Но, досмотрев фильм до конца, я был сражен, просто очарован ею. Жанна Моро — тоже роскошная актриса.

Да уж, в эту тему мы могли бы углубиться надолго.

Да, и с удовольствием.

А теперь после этого лирического отступления давай вернемся к твоей учебе в киноинституте. Что еще ты можешь сказать об этом периоде?

Главное, что именно там я познакомился с оператором Томом Эллингсом и монтажером Томасом Гисласоном. Из нас получилась отличная команда. Наша совместная работа для меня очень важна, она началась и потом развивалась на моих первых фильмах. Мы начали с короткометражки «Ноктюрн», которая и по сей день остается моим самым ярким визуальным опытом. Сегодня он скорее напоминает клип MTV, но тогда он смотрелся смело. В основном его делал Том Эллингс. Он был художником до того, как поступил в киноинститут. После «Ноктюрна» мы сделали не слишком удачную «Последнюю деталь», пародию на гангстерский фильм, в духе Мельвиля — я имею в виду Жана-Пьера Мельвиля. Но наше сотрудничество продолжилось на съемках «Картин освобождения» и «Преступного элемента».

Что тебе дала работа с Томом Эллингсом и Томасом Гисласоном?

Очень много. Я получил возможность применить на практике массу их теорий. Том посвящал много времени занятию, которое можно назвать символической живописью. Мы много работали над символами, символическим языком, придумывали сложные теории о символическом содержании отдельно взятого кадра. Разрабатывали структуру и форму образа. Мы снимали некоторые сцены в воде или поливали стены павильона маслом, чтобы придать образам четкость. Как в живописи или скульптуре. Мы покрывали специальным налетом предметы в кадре, много времени тратили на то, чтобы нанести патину на различные вещи. В «Преступном элементе» интерес к патине перешел все границы. Нильс Вёрсель ввел в оборот понятие «опасность естественнос-

ти». И нас совершенно захватила эта коллизия: столкновение между природой и культурой. Она интересовала нас только с точки зрения визуального — во многом под влиянием Тома.

У Томаса тоже были свои теории по поводу монтажа. Он, например, помешался на так называемом последовательном просмотре — когда точка фиксации зрительского взгляда на кадре остается неизменной в двух последовательно монтируемых кадрах. Эти теории мы подхватили в киноинституте, но старались подходить к ним творчески, использовать как точку отсчета или базу. Можно сказать, что нас вдохновляли чисто технические элементы. В киноинституте такая позиция была непопулярна. Там требовалось отталкиваться не от техники, а от содержания, вернее, посылы. Сначала месидж, потом вокруг него выстраивается история, и уже в последнюю очередь можно позаботиться о стиле.

Ты упомянул Нильса Вёрселя, который был твоим ближайшим соратником и соавтором многих сценариев твоих фильмов. С ним ты тоже познакомился в киноинституте?

Нет, на самом деле он снимался в качестве статиста в моей дипломной ленте «Картины освобождения». У нас был общий друг, через него-то Нильс и попал ко мне на съемки. Нильс был писателем. Однажды мы с ним снова случайно встретились в кафе, и он начал обсуждать со мной один проект. Ему хотелось экранизировать «Кольцо нибелунгов» Вагнера в Рурской области. Насколько я понял, снимать предполагалось с автострад, а затем показывать фильм на огромных экранах, которые были бы видны с автострад. Гигантский и совершенно безумный проект. И я сказал, что, на мой взгляд, все это жутко увлекательно. А я тогда как раз получил стипендию на создание сценария де-

тективного фильма и предложил ему вместо Вагнера свой проект. И мы вместе написали сценарий «Преступного элемента» — за пару месяцев, насколько я помню.

Нильс Вёрсель к тому времени уже что-нибудь опубликовал?

У него вышла маленькая книжечка, «J. В.», концептуальное произведение. Крошечным тиражом. Кроме того, он писал пьесы для радиотеатра. Он и в «Эпидемии» играет, — но об этом ты знаешь.

Да-да, он и его жена, и твоя бывшая жена, Сесилия Хольбек...

Да. И она играет там медсестру. Хотя уж кем она никогда не была в жизни, так это медсестрой, это факт. Кажется, за все время, пока мы были женаты, она разве что чашку чаю мне налила, когда я болел. Один-единственный раз!

Но на сегодняшний день вы с Нильсом сделали вместе немалое количество фильмов. Как вы работаете вдвоем? Сидите каждый у себя и пишете или сотрудничаете непосредственно?

Мы пишем вместе. Сидим вместе и работаем. Поначалу он стучал на огромной электрической пишущей машинке, с которой ему пришлось расстаться; теперь он осваивает компьютер. Когда мы писали «Королевство», Нильс взял на себя бóльшую часть работы по сбору материала. Но, как оказалось, ее было так много, что нам пришлось поделить ее между собой. В основном же мы работаем таким образом: вместе составляем план, своего рода скелет будущего фильма, а затем, бывает, распределяем работу и пишем отдельные сцены каждый сам по себе.

Мы совместно написали то, что называем трилогией, — «Преступный элемент», «Эпидемия» и «Европа». И еще «Королевство». Кроме того, мы вместе работаем над проектом под условным названием «Измерение» — фильм, который будет сниматься в течение тридцати лет. Мы начали снимать его, кажется, в девяносто втором. И в нем участвует вся моя маленькая «кинематографическая семья». Поначалу Эдди Констинтин тоже принимал участие, но теперь мы не можем его больше привлекать. В декабре девяносто шестого года мы отсняли несколько сцен с участием Кэтрин Картлидж, Стеллана Скарсгарда и Эрнста-Хуго Ярегарда. Главная мысль заключается в том, что я работаю с теми актерами, которые только что снялись у меня в очередном фильме.

Ты не мог бы рассказать об этом проекте подробнее?

Идея заключается в том, чтобы сделать игровой фильм, где каждый год снимается по две минуты — и так до две тысячи двадцать четвертого года. У нас нет готового сценария, мы каждый год придумываем новые сюжетные ходы. Очень специфический проект.

Меня всегда раздражало, что в кино людям накладывают грим, делая их моложе или старше. В «Измерении» время будет центральной темой. Проект кажется почти невыполнимым. Сцены в фильме получаются слишком короткими. Но это и будет в каком-то смысле фильм о том, как трудно сделать такой фильм.

То есть ты каждый год монтируешь отснятый материал и добавляешь его к тому, что было сделано раньше? Или оставляешь монтаж на потом?

Изначально мы решили не монтировать по ходу дела, но в конце концов нам все-таки пришлось. В первую очередь для того, чтобы обеспечить финанси-

ние. Институт кинематографии отнесся к нашему проекту с пониманием, и, кроме того, мы получили стипендию от Госкиноцентра. На каком-то этапе я предложил, чтобы нам дали грант на производство фильма в том размере, в каком его обычно дают на датский игровой фильм, — определенную сумму, которую мы могли бы поместить в банк и затем каждый год получать проценты и снимать на них по отрывку. То есть учредить своего рода фонд, а затем, когда фильм будет снят, выплатить грант обратно Институту кинематографии. Но оказалось, что это невозможно, — это противоречит правилам Института и тому договору, который заключен между Институтом и государством. Так что мы вынуждены каждый год заново подавать заявку на финансирование. Но деньги мы получаем. Остановить такой проект, когда он уже пошел, довольно сложно. Ведь в результате нам придется отправить в мусорную корзину все те материалы, которые мы отсняли до сих пор.

И ты намерен закончить его не ранее две тысячи двадцать четвертого года?

Да, черт побери! Если доживу. Ты тоже должен успеть его посмотреть. Тебе тогда сколько будет — семьдесят пять?

Нет, мне будет восемьдесят пять. Если ты планируешь премьеру весной. А если позже, то мне уже исполнится восемьдесят шесть.

Ну, тогда мы организуем для тебя закрытый показ, чтобы ты мог въехать в кинозал на своем кресле-каталке и расположиться так, чтобы хорошо видеть экран.

Но ведь и ты сам должен будешь присутствовать. Правда, ты уже выйдешь на пенсию, но тебе будет всего шестьдесят восемь.

Лично я совершенно уверен, что могу в любой момент умереть от рака. У меня полный набор фобий, связанных с раком. А у тебя разве нет?

Нет. У меня фобий вообще нет.

А вот у меня фобий предостаточно. Страхи перед онкологией хороши тем, что они подавляют все остальные. Когда я боюсь умереть от рака, для других страхов просто не остается места. В этом есть своя логика. А сейчас я страдаю оттого, что моя фобия проходит. Проблема с фобиями и страхами такого рода заключается в том, что они не конструктивны. Из них ничего путного не выжмешь. Страх надо бы конвертировать во что-то полезное — в нем ведь масса энергии. Но вместо этого он порождает одну апатию.

Ты говорил о том, что работа для тебя — это способ справиться с фобиями и страхами. Ты не мог бы развить эту мысль?

Разумеется, я могу извлечь некоторую пользу из моих фобий. Человек, который боится темноты, скорее всего, сделает более качественный ужастик. Но большинство страхов просто превращает тебя в невротика. В настоящий момент я так заиклен на себе, что воображаю собственную смерть по пять-шесть раз на день. Это уже просто смешно... Поглядите на идиота, который целыми днями фантазирует о том, как он будет умирать!

Об этом я то и дело беседую с Эрнстом-Хуго Ярегардом. Мы оба одинаково боимся смерти. Мне, пожалуй, самый большой страх внушает сам процесс умирания. У Эрнста-Хуго страх иного рода. Ему просто трудно представить себе мир без Эрнста-Хуго Ярегарда! Однажды я сказал ему, что раз мы с ним каждую ночь переживаем ужас собственной смерти, то будем чертовски хо-

рошо подготовлены в тот день, когда столкнемся с ним в реальности, поскольку у нас был такой длительный период репетиций.

Самое печальное, что из этого постоянного страха ничего нельзя извлечь. В страхе заложена такая сила, что с ее помощью можно было бы взобраться на гору или пуститься в путешествие. Но страх ничего не дает взамен, хотя и отнимает у меня массу сил, пота и слез, когда я продираюсь сквозь мучительную бессонную ночь. А когда наступает утро, все исчезает. Не остается никаких видимых доказательств того, что я пережил. Мне не удалось поднять флаг на вершине какой-нибудь горы. Очень жалкое состояние.

Ты можешь стать бессмертным благодаря своим фильмам...

Я могу стать бессмертным благодаря моим фильмам... (Смеется.) А сейчас что я с этого буду иметь? Кроме того, бессмертным — это слишком сильно сказано, но, возможно, в далеком будущем кто-нибудь откопает один из моих фильмов и будет считать, что нашел стоящую вещь. Я все еще думаю, что бессмертие родится из здорового начала, а не наоборот. Если предмет обладает качествами, которые кажутся людям целесообразными, в нем обязательно содержится неотрицательная энергия. По крайней мере, я так думаю.

Как бы то ни было, «Измерение» — масштабный проект, который предполагает твое присутствие в этом мире, вроде страховки.

Страховки? Смотря что ты понимаешь под словом «страховка». Гарантию бессмертия? Но я полагаю, что ты имеешь в виду обычную практику страхования — в том смысле, что оставшиеся в живых родственники получают деньги.

Я имею в виду, что фильм мог бы стать твоей страховкой в том смысле, что ты будешь жить, пока не закончишь его.

Да, могу себе представить. Я готов сделать все, что угодно, чтобы заставить себя самого поверить, что у меня еще вся жизнь впереди.

3

«Картины освобождения»

Первый день после освобождения, Копенгаген, май 1945 года. Группа немецких солдат собрана где-то в неопределенном месте, среди воды и огня. Мужчины, проигравшие войну, кончают жизнь самоубийством или освобождают своих товарищей от унижения быть захваченными в плен союзниками. Лео, главный герой фильма, также пытается свести счеты с жизнью, но в решающий момент его револьвер дает осечку. Он пишет письмо Эстер — своей датской возлюбленной.

Мы видим Эстер в доме на окраине города, где празднуют освобождение. Она обнимает чернокожего американского солдата, когда замечает Лео, тайно проникшего в дом. Оставшись с ним наедине, она упрекает его в том, что он принимал участие в пытках. Одному юноше из отряда Сопротивления выкололи глаза. Лео отрицает, что принимал в этом участие, и утверждает, что это дело рук эсэсовцев. Эстер не сомневается в его виновности, однако обещает спрятать его в тайном месте в лесу.

В лесу Лео вспоминает детство. Между деревьями появляются люди, Лео попал в западню. Участники Сопротивления захватывают его в плен, и Эстер выкалывает ему глаза, прежде чем он возносится на небо. За стеклом автомобиля мы видим лицо Эстер в слезах.

■ ■ ■

Ларс фон Триер: Это длинный фильм. Фильм с долгими сценами, особенно финальной. Проходит

много времени, прежде чем наступает затемнение. Помню, в кадре оказался маленький песик, который постоянно вздрагивал, потому что вдали гремели взрывы. Прошло невероятно много времени, прежде чем он успокоился. И тогда я затемнил кадр.

Нет там затемнения. В финале этой сцены Кирстен Олесен смотрит прямо в камеру, и кажется, ты рад, что сцена закончена. Но камера продолжает работать, и создается впечатление, что Кирстен выходит из образа, и тогда ты прекращаешь съемку. Вопрос об этой последней сцене я хотел задать позднее, но мы с таким же успехом можем начать с нее. Эта идея возникла за монтажным столом или ты с самого начала намеревался закончить фильм подобным образом?

Я с самого начала так задумал... Хотя нет, пожалуй, эта мысль возникла у меня на каком-то этапе... Вначале у нас долгий план едущей машины, а потом кадр, снятый снизу от земли, который вышел, по-моему, очень хорошо. Мы достигли нужного эффекта. Всякий раз, когда мне нужно достичь определенного результата при помощи техники или применить спецэффект, я рассчитываю, что мои приемы будут заметны. Я делал так еще в киноинституте. Если в сцене присутствовало зеркало, я старался так повернуть камеру, чтобы в нем отразилась вся съемочная группа.. Мне очень нравится, когда в какой-то момент камера становится видна.

Это было очень характерно для ранних фильмов Годара. Он оказал на тебя какое-нибудь влияние?

Нет, он мало что значил для меня.

«Картины освобождения» производят впечатление весьма затратного фильма для учебной работы. Тебе трудно было реализовать этот замысел?

Нет, мы сделали этот фильм очень быстро. Он только кажется дорогостоящим. Затраты на его производство высоки, если иметь в виду рамки бюджета. Нам чертовски повезло, что мы нашли заброшенную фабрику, где и снимали всю первую часть картины. Очень впечатляющая обстановка со старыми сохранившимися печами и всем прочим. Ну а мы ее еще и улучшили.

Киноинститут выражал как-то свое мнение по поводу этой ленты до того, как она была закончена?

Нет, насколько я помню. У нас была изрядная дискуссия насчет длительного плана, снятого при помощи крана в финальной сцене фильма. Эдвард Флеминг, который сам кинорежиссер и играет в фильме главную роль, не хотел подниматься на подъемный кран. А в качестве фона мы планировали восход солнца. Лесник, который помогал нам при съемках на севере, в Норд-шелланде, думал, что на заднем плане будет лес. Но когда мы наконец-то поставили кран, солнце взошло не с той стороны. Мы неправильно посмотрели на карту. Поэтому на заднем плане у нас вместо этого озеро Эсп-руп. И получилось очень красиво, хотя изначально задумывалось совсем не так. Но мы подумали: да ну его в задницу, сделаем, как получилось. Так что мы прицепили Эдварда Флеминга к крану, и я поднялся за ним на самую верхотуру, на высоту двадцать восемь метров, потому что оператор побоялся. Все нужно было делать очень быстро. Нам пришлось делать сцену с одного дубля, чтобы захватить и рассвет, и легкий туман, который висел над землей. Правда-правда, это настоящий туман, не какой-нибудь там пар из специальной машины.

Так что мы сделали этот длинный, медленный наезд. А я поклялся Эдварду Флемингу не поднимать его выше десяти метров над землей. А в конце сцены он открывает глаза, смотрит вниз и спокойно говорит

тоном, не допускающим возражений: «А теперь поехали вниз!»

То есть все-таки существует одна фобия, которой у тебя нет?

Да, боязнь высоты — одна из немногих фобий, которыми я совсем не страдаю. Едва завижу подъемный кран, меня так и подмывает на него залезть. В ситуациях, которые находятся под контролем, я, если могу принимать решения, не испытываю страха. Когда мы снимали «Преступный элемент», я все время находился на какой-нибудь высокой точке. Либо там, либо в канализации. Мы бродили по колено в сточных водах или плавали там. Или болтались на верхушке строительного крана.

А вот я, наоборот, панически боюсь высоты. Однако не могу отказаться от съемки с высокой точки. Но когда оператор подходит, например, к краю крыши, то я стою, судорожно вцепившись в задвижку на слуховом окне или люке, и голова у меня кружится до такой степени, что более всего на свете хочется подбежать к краю и кинуться вниз. Жуткое чувство.

Это я хорошо понимаю, но боязнь высоты и головокружение на самом деле не моя фобия.

Да-да. А в «Эпидемии» есть большая сцена, где ты висишь на веревке под вертолетом, паря над землей.

Да, именно так, и это тоже оказалось совсем не страшно.

Действие «Картин освобождения» разыгрывается в первые дни после освобождения Дании от немецкой оккупации, а главным героем в твоей истории стал немецкий солдат. Почему ты выбрал именно такого главного героя?

Для датчан это вообще провокация — рассматривать капитуляцию с позиции немцев. Мы гораздо больше привыкли рассматривать ситуацию с датской точки зрения. Но однажды мне довелось посмотреть документальные материалы, где были сняты захваченные в плен «stikkere» («приспешники»), то есть датские коллаборационисты, и несколько немцев. И эти кадры были сняты с оглядкой на роль камеры, то есть на принадлежность точки зрения.

Но ведь ты написал эту историю вместе с двумя соавторами по фильму — оператором Томом Эллингом и монтажером Томасом Гисласоном.

Ну, это не совсем так...

Во всяком случае, так написано в титрах.

Ну да, мы вместе сделали раскадровку, а какая-то часть истории возникла уже в процессе работы. Но не могу сказать, чтобы мы вместе писали сценарий. Это только так кажется. Во всяком случае, мы сделали очень детальную раскадровку, прежде чем начать работать.

И фильм снят по этой раскадровке?

Ну да, по большей части.

Ты с тех пор всегда так тщательно прорабатывал предварительный план фильма?

Да, до «Королевства». После него перестал. «Рассекая волны» я сделал без всякой раскадровки. Когда снимаешь ручной камерой, ничего невозможно заранее предвидеть.

Уже в киноинституте я очень разборчиво подходил к движениям камеры. Сформулировал для себя массу правил. Я запретил себе панорамирование и вертикальное движение фиксированной камеры, движения камеры вверх и вбок.

Почему?

Непараллельные движения камеры казались мне не красивыми. Мне не нравилась искаженная перспектива. Кроме того, я не хотел комбинировать вертикальную съемку нефиксированной камерой с панорамированием. Взгляд камеры должен быть абсолютно параллельным, чтобы получались чистые вертикальные или горизонтальные линии. Помню, у меня был отличный второй оператор на съемках «Европы», его все время тянуло сделать небольшие сдвиги вправо-влево, чтобы улучшить картинку. Но я запретил ему это делать. Я вообще с удовольствием зафиксировал бы головку штатива, чтобы камера не могла двигаться вбок.

В этом вопросе я оставался большим консерватором, пока не перешел на съемки ручной камерой, что вообще является полным анархизмом.

А раньше ты чувствовал необходимость сформулировать эти требования к самому себе?

Да. Все вышло само собой. Однако, ограничивая себя определенными правилами, человек выбирает также и стиль. Съемки фильма по канону требуют большой дисциплины. Я широко применял наезды камеры с разных точек. Это немного напоминало мультфильмы. Мы тщательно прорабатывали детали переднего плана, но не меньшее внимание уделяли и глубокому фокусу. На заднем плане происходили важные вещи, и действие могло смещаться с одного плана на другой. Все это было сознательно сконструировано.

Ты создал такие же переходы на звуковой дорожке, где голоса переплетаются, накладываясь друг на друга. Диалоги в некоторых сценах иногда прерываются голосом рассказчика, двигая действие дальше.

Я это придумал еще в киношколе и впервые применил этот метод в «Ноктюрне», а потом продолжил

в «Картинах освобождения». Там все было заведомо не синхронно. Меня больше всего интересовало, что язык тела совершенно автономен и не совпадает с голосами. Это помогло создать ощущение нереальности, которое и нужно было мне в этих фильмах.

Когда мы записывали закадровый голос рассказчика в «Европе», я попросил Макса фон Сюдова лечь на пол. При этом голос приобретает совсем другое звучание. Так же мы работали и с Майклом Эльфиком в «Преступном элементе», когда записывали его внутренний монолог. Многие из того, чем я тогда занимался, базировались на определенных теориях.

Во многих ранних фильмах ты используешь внутренний монолог, чтобы рассказать историю. По этому поводу у тебя есть какие-нибудь теории?

Для меня внутренний монолог всегда обладал теми же качествами, что и сон или мечта. Кроме того, тут еще присутствует элемент наблюдения. Человек, который говорит или мыслит вслух, был свидетелем какого-то события. Этот стилевой прием отчасти напоминает фильмы по Раймонду Чандлеру сороковых годов.

И фильмы в жанре нуар.

Ну да, само собой.

В «Картинах освобождения» ты тоже используешь эту нарративную технику.

Да, и там есть несколько сцен с дождем, что тоже типично для нуаров. Дождь вообще потрясающе создает настроение, он может высветить многие моменты и сделать сцену более интенсивной.

В киношколе ненавидели сцены с дождем. Но я возражал, указывая на преимущество таких съемок на практике: если в назначенный день будет идти дождь, съем-

ки не придется отменять. Такого рода аргумент они приняли.

Но ведь вы работали и с дождевальнoй машиной?

Ну да, и с пожарной частью тоже. В моих ранних фильмах я использовал пожарных на все сто! Вода лилась рекой!

И актеров ты тоже с удовольствием поливал...

Да, тогда и лицо, и тело обрисовываются более четко. Особенно на черно-белой пленке. Это чертовски красиво.

Что касается работы с цветом, то тут ты разделил «Картины освобождения» на три акта. Первый акт сделан в оранжево-красных тонах, а еще у тебя там есть желтый и зеленый. Почему ты решил тонировать фильм подобным образом?

Честно говоря, не помню. Наверное, мне казалось, что красный тон придает всему inferнальный вид. Кроме того, там много огня. В сценах мы просто зажигали огонь в разных местах. Получилось чересчур, но по-своему красиво. Там у нас было дикое количество факелов, я много лет потом просто смотреть на них не мог. И до сих пор их недолюбиваю.

Почему мы решили сделать вторую часть в желтом цвете, я уже не помню. Но там огромное значение имел ветер. В первой части главными стихиями были огонь и вода, а во второй — воздух. Думаю, вряд ли кому-то станет легче, если мне удастся сейчас объяснить, почему фильм в середине желтый. Само по себе тонирование черно-белого фильма — чистейшей воды подражание Тарковскому, навеянное «Зеркалом». Когда мы стали экспериментировать с различными цветами, то заметили, что оранжево-красный — просто великолепный оттенок, создающий совершенно особое ощущение, потому что в нем есть и желтый, и красный.

Фильм вышел довольно серьезным, не в последнюю очередь за счет хоралов, сопровождающих видеоряд.

Это тоже влияние Тарковского. Он использовал Баха. Я просто пошел еще дальше и взял хоралы. От этого фильм получился еще более пафосным, но, по-моему, это хорошая музыка.

Ты часто слушаешь музыку?

Нет, сейчас я в основном слушаю одноразовую попсу. Но музыке я в свое время уделил немало внимания. Одно время я очень увлекался импрессионистской и фортепьянной музыкой. Во многом благодаря фильму Кена Рассела про Делиуса. Потрясающий фильм. Самый совершенный фильм Рассела. Он пробудил во мне интерес к музыке Делиуса. Рассел ведь снял несколько фильмов о композиторах — «Любителей музыки» о Чайковском, «Листоманию» и другие, и они получились у него совершенно дрянными. А вот «Делиус» вышел отлично, да к тому же он еще и черно-белый.

Главный герой в «Картинах освобождения» Лео пытается связаться с разными немецкими городами. Он вызывает их на связь. Потом это повторяется в «европейской трилогии» — «Преступном элементе», «Эпидемии» и «Европе».

На самом деле это Лейф Магнуссон, режиссер, в одной из сцен сидит и пытается дозвониться до Германии. «Fraulein, geben Sie mir bitte Berlin», — начинает он. Но соединения ему не дают, и он продолжает называть те города, до которых хочет дозвониться: «Lüneburg an der Heide, Essen im Ruhrgebiet...» Когда видишь или слышишь эти названия, тут же представляешь себе картины городов. На самом деле, когда начинаешь говорить о городах, получается весьма зримая картина, потому что города обладают чем-то вроде души, неза-

висимо от того, был ты там или нет. Города — они как люди. Возьми, к примеру, «Молчание» Бергмана, — там чувствуешь атмосферу города. Этот выдуманный город где-то в Восточной Европе действительно наделен характером, хотя и очень депрессивным.

Что так завораживает тебя во всех этих немецких названиях городов? Они звучат как заклинание и в «Эпидемии», и в других твоих фильмах.

В этих городах, в этих названиях заключена для меня определенная мифология. Ведь речь идет о Германии, так же как в «Преступном элементе» и «Европе». Она наделена неким тевтонским духом. Мне трудно это объяснить. Но во всем этом есть какое-то очарование, о котором тебе лучше расспросить Нильса Вёрселя, потому что это его навязчивая идея в большей степени, чем моя. Во всем этом чувствуется страшно депрессивная атмосфера нуаров. Так же загадочно выглядят американские города, где разыгрывается действие нуаров. А названия немецких городов производят еще более сильный эффект. А если еще добавить ночь, темноту, дождь или туман... «Здесь всегда три часа ночи», как говорится в одном из этих фильмов.

Кстати, это была любимая сцена Нильса Вёрселя. Он не был соавтором сценария «Картин освобождения», но именно эту сцену просто обожал. На самом деле происходит следующее: камера предпринимает символическое путешествие по полу фабричного здания, которое является местом действия, — и кажется, что это движение повторяет расположение городов на карте. По-моему, неплохая идея. Когда мы доходим до Люнебурга на Хейде, пустоши символизируют песок на полу. Это одна из самых удачных сцен в фильме. Я просто обожаю такие съемки подвижной камерой, когда камера снимает строго сверху вниз, вертикально, потому что нормальная перспектива нарушается и уже не знаешь, где верх и где низ.

Эту сцену мы запланировали задолго до съемок — за несколько недель. Сделали сценографию на большом столе, там было все предусмотрено — вода, растительность, ветер. В одном месте насыпали песок, а под ним спрятали несколько маленьких лампочек, которые просвечивали его насквозь. Получилась фантастическая картинка. Обожаю модели пейзажей. Нечто похожее я пытался сделать в «Преступном элементе», но там на это просто не хватило времени. А вот когда я учился в киношколе, времени у нас было вагон. Мы могли прорабатывать все эти детали столько, сколько хотели.

А сколько времени ушло на съемки самого фильма?

Не очень много, кажется около недели. Это достаточно сжатый съемочный период, но ведь и фильм-то идет всего час. Зато сколько времени мы потратили на подготовительные работы!

Помещения, где разворачивается действие в «Картинах освобождения», нередко очень большие, к тому же трудно сориентироваться в комнатах и их расположении относительно друг друга. Как ты подбирал съемочные площадки и какими критериями руководствовался в первую очередь?

Съемочные площадки — которые с таким же успехом можно было бы назвать внутренним пространством фильма — имеют огромное значение для повествования, не в последнюю очередь потому, что было важно не показывать, как они устроены и как взаимосвязаны, не раскрывать тайны. Фильм исследует эти внутренние пространства, так же как в других фильмах объектом для изучения может стать развитие сюжета или психология главных героев. А когда исследуют психологию, то не начинают с того, чтобы демонстрировать и объяснять связи и обстоятельства. Вместо этого зрителям подбрасывают несколько фрагментов мозаики, которые

постепенно складываются в законченную, ясную картину. Неинтересно сразу давать немедленные разъяснения любой психологии. Здесь я пытался таким же образом использовать пространство.

Но нужно добавить, что между помещениями в «Картинах освобождения» на самом деле и нет никакой связи. В реальности они не существуют. Это скорее воплощение идеи, нежели настоящие места.

Первое место действия, где находится Лео с немецкими солдатами, состоит из нескольких комнат. Мы создали пространство, которое существует только в объективе кинокамеры. Оно вызывает клаустрофобию. Хотя лично я считаю, что «клаустрофобия» — скучное слово, вернее, плоское определение для данной ситуации. Здесь скорее имеет место осознанное ограничение поля зрения. Мы сами выбираем, что показывать зрителю, а чего не показывать. Мы дискредитировали связи.

Это как пытаться снимать Наполеона и его стотысячную армию. Я могу показать только одного солдата, отставшего от строя, и наложить звуковую дорожку с грохотом сотен сапог, марширующих на заднем плане. Вы можете получить впечатление о целом по одной детали. Мне кажется, это лучше всего удалось в первой сцене «Картин освобождения». Мы выделили некоторые детали, создающие ощущение огромного лабиринта, где происходит масса всяких событий. Неплохой прием!

Ты помнишь, как вы создавали эту съемочную площадку?

Меня всегда тянуло работать симметрично и математически точно. Мы сделали подробную раскадровку, нарисовали схемы того, как будет двигаться камера, и так далее. А затем создали различные элементы обстановки в соответствии с этими схемами. Я точно не помню, да лучше и не вспоминать, но уверен, что все было сделано в высшей степени систематизированно.

В классической драме говорится о единстве действия, времени и пространства, но тебя это нисколько не заботит. У тебя существует единство действия, а вот единства времени и пространства ты в своих первых фильмах, кажется, сознательно избегаешь.

Даже не знаю, насколько сознательно. Но, если выразить эту мысль иначе, я никогда не сомневался, каким образом в моих фильмах вещи должны быть выражены и воплощены. Ни разу ни на секунду не усомнился. Это вовсе не означает, что я действовал осознанно, — скорее наоборот. Просто предметы и явления должны быть именно такими, и больше никакими.

Метод работы с пространством в «Картинах освобождения» ты воспроизвел потом в «Преступном элементе» и «Европе». Помещения ничем четко не ограничены, что создает у зрителя ощущение ирреальности и незащищенности...

А вот этого я добивался сознательно, потому что именно это чувство хочу вызвать у зрителей. Когда я делал скачки во времени в «Королевстве», намерение было то же самое. Там, где я хочу обнаружить неизвестное, тревожное, ужасное, очень важно не показать, как сообщаются и расположены по отношению друг к другу помещения. Так что там я предпочел показывать лишь отдельные фрагменты комнат.

В этих ранних фильмах — в «Картинах освобождения» и «Преступном элементе» — я не стремился создать ощущение опасности, страха — скорее распада. Моя застарелая ненависть к панорамированию и движениям вправо-влево приводит к тому, что пространства становятся более изолированными и нереальными. Если следовать с камерой за персонажем через комнаты, то неизбежно придется показать всю квартиру. Но если камера фиксирована или движется параллельно

персонажу, можно ограничить поле зрения и восприятие места действия.

Этот способ повествования очень эффективен и для создания напряжения.

Да-да, техника съемки может компенсировать даже недостатки сценария с точки зрения интриги.

Этот способ позволяет тебе играть с иллюзиями и даже восприятием времени и заставить зрителя врасплох. Например, в «Преступном элементе» есть сцена, когда главный герой идет в бордель. Это очень долгая сцена длинным планом, где мы поначалу следуем за главным героем, когда он входит в дом. Затем мы на некоторое время теряем его из виду, пока камера следует вдоль натянутых веревок, на которых развеваются на ветру белые простыни. А когда камера заканчивает движение в его финальной точке, герой вдруг снова оказывается в кадре, только повернувшись в другую сторону, так что создается впечатление, что он находится в двух местах одновременно.

Только не спрашивай меня, зачем я снял эту сцену. Последний раз я пересматривал этот фильм очень давно, много лет назад. Хотя занятно было бы посмотреть его снова.

Проблема в том, что мы заранее точно определяем, как будет выглядеть та или иная сцена. А потом приходим на съемочную площадку, и тут выясняется, что будет чертовски трудно отснять эту сцену так, как задумано. Но результат может получиться все равно интересным, если ты из кожи вон вылезешь, но станешь снимать эту сцену точно как собирался, любой ценой. Потому что и тебе, и актерам приходится двигаться ненатурально. Но может получиться интересно и в случае, когда выбираешь простейший и более удобный путь.

Если, например, решено закончить длинную сцену, сняв крупным планом ноги, и выясняется, что это не-

возможно, — надо поставить актера на стол. Но это создает абсурдную ситуацию, у которой, на мой взгляд, есть и свои плюсы: кто-то вдруг оказывается стоящим на столе — без всяких объяснений. Так что в ситуации выбора между естественным и сконструированным я часто выбираю последнее.

Такой подход к делу иногда доводил съемочную группу до белого каления. Один раз помреж ушел прямо со съемок. В конторе Осборна в «Преступном элементе» мне понадобились занавески, но укрепить их в интерьере оказалось невозможным. Я сказал, что это не важно — повесим снаружи. «Но ведь на улице дождь», — сказал он. «Тем лучше», — ответил я. Тут он повернулся и ушел. Такая логика оказалась выше его понимания. Конечно, занавески должны висеть внутри. Но, на мой взгляд, такой абсурд только украшает фильм.

«Картины освобождения» ты снял очень быстро. Это из-за длинных сцен?

Само собой — тебе это известно из собственного опыта. Когда все тщательно спланировано и все на месте, остается достаточно времени на саму съемку. То же самое происходило, когда я снимал «Королевство-2». После массы коротких сцен, снятых ручной камерой, я смог уделить время длинной сцене, где мы долго следовали за актерами... И вдруг оказалось, что мы отработали восемь страниц сценария. Работа сделана! И продюсер прекратил материться.

Да, удивительно, до чего продюсеры боятся длинных сцен. Им кажется, что на это потребуется больше времени и денег, хотя чаще всего получается как раз наоборот. Продюсер пересчитывает страницы сценария в надежде, что режиссер отснимет три-четыре сцены в день. Это, если исходить из традиционного решения сцен с монтажом и делением, общие, средние и крупные планы. Но

снять длинными планами восемь страниц в день — это вовсе не удивительно.

Ну да, и нужно вносить изменения в сценарий всякий раз, когда меняешь площадку. А продюсер подсчитывает затраты, исходя из количества съемочных площадок. Но иногда их можно соединить или скомбинировать. Так мы делали, например, в «Королевстве-2». Там у меня было много сцен в кабинете врача, например, или в коридоре и в палатах. Благодаря стэдикаму мы свободно перемещались из одного помещения в другое и могли отснять десять—двенадцать сцен за один дубль. В результате кусок, на который продюсер положил три дня, мы отсняли за утро.

Как относятся актеры к длинным дублям?

Мне кажется, что они сами предпочитают работать именно так, это позволяет им действовать в контексте, которого обычно не создать в условиях киносъемок. В «Королевстве» мы почти ничего не определяли заранее. В отличие от моих ранних фильмов, где все было предварительно запланировано и подсчитано.

Помню некоторые весьма сложные сцены в «Европе», которые потребовали от актеров полной отдачи. Особенно сцена с Эрнстом-Хуго Ярегардом, где мы начинаем с модели поезда, потом камера снимает модель железной дороги, далее движется сквозь крышу в направлении настоящего поезда, который движется параллельно с игрушечным, а потом попадает в купе, где Эрнст-Хуго должен произнести длинный монолог. Все это снималось единым дублем без монтажа. Камера была укреплена на кране, а вагон поезда, где находился Эрнст-Хуго, сотрясался и покачивался, к тому же мы подсветили его специальной подсветкой, чтобы казалось, будто поезд движется. Это означало, что Эрнст-Хуго должен стоять на подвижной платформе в полутора метрах над землей и покачиваться, будто он в поезде, проговаривая свой длинный

монолог. И каждый раз, когда он открывал рот, я говорил спасибо, потому что в начале сцены постоянно шел какой-то сбой. Помню, под конец он был просто вне себя от злости. Мы переснимали эту сцену много раз, и когда наконец у Эрнста-Хуго появился шанс, он сбился с текста. Когда сцена была снята, я решил пошутить и сказал ему: «Лучше бы я пригласил вместо тебя Макса фон Сюдова!»

Это как в сцене с Валентиной Кортезе в «Американской ночи» Трюффо, где она произносит длинную реплику и при этом должна сыграть сложную сцену, передвигаясь по квартире. Ей трудно запомнить текст, и она умоляет Трюффо разрешить ей говорить «под озвучание», как у Феллини, где актерам разрешалось во время съемок произносить все, что угодно, или просто считать до ста. Когда актриса наконец-то осилила эту сцену и должна была покинуть квартиру, она открывает не ту дверь и попадает в шкаф!

Да, Эрнст-Хуго был не в восторге от наших технических приспособлений и наездов камеры при помощи крана. Его интересовала только собственная актерская игра, которая в этой ситуации вообще терялась. Но могу сказать, что у меня сложились отличные отношения с Эрнстом-Хуго. Конфликты между нами случались исключительно редко.

Я по-прежнему горжусь этой сценой. Было технически очень сложно, но очень увлекательно. Изначально мы планировали снять эту сцену, используя рипроекцию, но техник, который тогда с нами работал, предложил снять все вживую. Я-то думал, он имеет в виду проекцию на экран, расположенный за спинами актеров. А он имел в виду другое, но навел меня на мысль, что можно сделать эту сцену без всяких технических трюков. Просто поставить настоящий вагон поезда рядом, непосредственно соединив его с моделью железной дороги.

Так мы и сделали и сконструировали крышу вагона с люками, через которые могла проходить камера на кране. Так что камера переходит от модели железной дороги через отверстие в крыше прямо в вагон, который тоже стоит в съемочном павильоне. А вагон обдувается дымом и специально подсвечивается, и создается впечатление, что поезд едет. Камера движется вдоль вагона к окну купе, где Эрнст-Хуго произносит свой монолог. А когда он опускает штору, свет бликует на окне, а вагон продолжает раскачиваться, имитируя движение.

Ты помнишь, сколько дублей пришлось сделать?

Насколько я помню, на это у нас ушел целый съемочный день. Но мы так и рассчитывали.

Многие сцены в «Европе» — это чистые трюки.

Да ну! Я бы не сказал... Это были попытки решения проблем сценографии по методам Голливуда. Хеннинг Бас, когда-то работавший с Дрейером, делал сценографию фильма. Он был просто переполнен идеями и предлагал массу оригинальных решений. Но я всегда мечтал снять целый фильм одним планом, как ты — «Женскую интуицию». Интересно было бы попробовать. Кроме того, так гораздо проще.

Ты, конечно, имеешь в виду «Веревку» Хичкока...

Да, но она меня разочаровала, поскольку в фильме эта идея не несет никакой смысловой нагрузки. Было бы куда интереснее свободно перемещаться на открытом ландшафте, а затем, возможно, перебраться в интерьер. А Хичкок ограничивает себя пределами маленькой квартирки. Не думаю, что именно этот сюжет подходит для эксперимента такого рода. Правда, фильм называется «Веревка», что выражает идею непрерывности. Но нет, сам фильм получился неинтересный.

Ты смотрел фильм Ежи Сколимовского «Без боя» [«Walkover»]?

Нет, не смотрел.

Он состоит из двух десятков сверхдлинных сцен без монтажа, около четырех минут каждая — ровно столько технически мог длиться дубль в середине шестидесятых. Это фильм о боксере, который должен добратся из одного городка в другой, чтобы принять участие в матче. Там много съемок ручной камерой. Среди прочих я помню сцену, где он садится в поезд — и оператор за ним. Очень интересный эксперимент. И до чего изобретательно решены сцены! Получился очень живой фильм.

В «Печати зла» Уэллса есть гениальная и в то же время очень простая сцена, где он заходит в лифт, а его напарник бежит вниз по лестнице и ждет, пока откроются двери лифта. Отличная идея.

Ну что, давай вернемся к «Картинам освобождения»?

С удовольствием.

Как ты относишься к символам? В самом начале фильма много кадров с птицами.

Эти птицы имеют непосредственное отношение к сюжету. Позже Лео говорит, что умеет разговаривать с птицами. Мне показалось, что эти маленькие птички, снятые крупным планом, создают такое чудесное меланхолическое настроение. Вот и все. Я ничего не имею против символов, — только не надо их анализировать. Они теряют в выразительности, если начать их объяснять. Если птица означает не себя самое, а что-то другое, от этого не становится менее интересно. У птицы может быть масса значений. Я противник пояснений, которые ослабляют интенсивность переживания. Я против анализа, пытающегося загнать широкий контекст в тиски объяс-

нений. Потому что тогда возникает вопрос: зачем ты вообще используешь символы, ведь слова ничем не хуже?

Предметы и явления могут означать одновременно себя самих и в то же время символизировать что-нибудь другое. Зачастую мы все упрощаем, пытаюсь найти некий скрытый смысл. Ведь с тем же успехом можно утверждать, что любое действие, любой предмет есть символ. Символы в кино меня не особенно интересуют. Я с большим удовольствием говорю о «чистых величинах». Они волнуют меня куда больше.

Ты читаешь, что критики и журналисты пишут о твоих фильмах?

Рецензии я читаю с закрытыми глазами. Как только вижу заголовок — закрываю глаза, и всё. Я прочел немало статей, посвященных научному анализу киноискусства. Я ведь и сам когда-то изучал в университете киноведение. Все эти критические разборы интересны в основном тем, кто их пишет. Не припомню ни одной статьи о кино, которая заставила бы меня подумать: «Да, точно, так и есть!» Но замечательно, что люди пытаются изучать смысл кинематографа, его многогранность и многомерность. Но лично мне это ничего не дает.

Предметом конфликта в фильме «Картины освобождения» является предательство, а тема предательства проходит через все твои фильмы.

Боюсь, что да. В «Картинах освобождения» рассказывается жуткая история. Но это действительно фильм о предательстве.

Как родился сюжет «Картин освобождения»?

Не помню. Воспоминание полностью отсутствует. Даже не знаю, как получилось, что в фильме речь зашла о нацизме. Вполне вероятно, — учитывая, как тесно мы со-

трудничали с киношколой, — что у меня возникла идея и я отправился с ней к Тому [Эллинг]. Предполагалось, что в фильме будет несколько мест действия, которые мы потом постараемся увязать в некий контекст. Вместо обычной съемочной площадки Том мог предложить, например, заброшенную фабрику (где мы в конечном итоге и сняли фильм) и указать на все преимущества и возможности этого места. Я многому у него научился и позднее применял этот опыт в фильмах.

Наверное, это потому, что он художник по профессии.

Наверное. Умение видеть предметы и явления в необычном ракурсе. Да, конечно.

В «Картинах освобождения» основной драматический конфликт создает предательство женщины. В «Европе» тоже проходит тема предательства, и опять предает женщина...

Да они все время предают! Меня самого предавали женщины. К тому же оказалось, что за самый большой обман в моей жизни ответственна моя мать. Вдобавок существует литературная традиция описания женского коварства. Что мужчины предают и обманывают — это банально как мир. Когда предают женщины, драматический эффект куда ярче. Ведь женщина еще и мать, а на мать принято полагаться. Если же и матери нельзя доверять, последствия будут ужасны. Трагедия становится отчетливее, когда предает женщина.

Весь жанр нуар строится на образах коварных женщин...

Да, там женское коварство безгранично и бесконечно. Мужчины более четко очерчены: они либо герои, либо мерзавцы. А вот женщины постоянно меняют обличье.

«Картины освобождения» отражают также борьбу полов. В одной сцене Эстер [Кирстен Олесен] говорит: «Ты удобен. Тебя легко использовать».

Да уж... Просто стыдно за этот диалог. Правда — стыдоба!

Почему?

Он такой претенциозный. Неудачный. Это место мне в фильме нравится меньше всего. Очень плохо! В «Преступном элементе» тоже есть дурацкая патетика, но не такая ужасная, как в «Картинах освобождения». «Тебя легко использовать»! Как это глупо, глупо, глупо! Полнейшая бессмыслица. Болтовня. Ненавижу диалоги из этого фильма. Все ужасно. За исключением, может быть, рассказа о птичках — он довольно поэтичен, реплики не такие тяжеловесные, и Эдвард Флеминг произносит их довольно мило.

Моя короткометражка «Ноктюрн» страдает тем же самым, там такие же высокопарные диалоги. Но слава богу, я избавился от этого после «Рассекая волны». Он хорош тем, что там люди говорят ровно о том, о чем и идет речь. О самых обычных повседневных вещах и делах. «Ян заболел, что же мне делать, чтобы он снова поправился?» Это правильно, когда персонажи говорят о том, чему посвящен фильм, вместо того чтобы сидеть и высокопарно рассуждать на идиотские темы. Я теперь этого просто не выношу.

Саундтрек в «Картинах освобождения», насколько я помню, вполне нормальный, с музыкой и звуковыми эффектами. Но тем ужаснее сами реплики.

Что ты можешь сказать по поводу выбора актеров на роли? Если в «Картинах освобождения» речь о войне полов, то тем более интересным представляется подбор исполнителей. В женской роли у тебя Кирстен Олесен, профессиональная актриса как с театральным, так

и с киношным опытом. А на главную мужскую роль ты взял Эдварда Флеминга, он режиссер, а в прошлом, если не ошибаюсь, балетный танцовщик. В этом актерском дуэте изначально возникает перевес в пользу женского персонажа.

Да, это верно — в том, что касается актерского опыта. Правда, я не сильно ладил с Кирстен Олесен. Позднее мы еще сделали вместе «Медею». Она никогда до конца не понимала, чем мы на самом деле занимаемся, да и не пыталась понять. Это касалось и «Картин освобождения», но особенно «Медеи».

«Картины освобождения» довольно необычное кино, это ведь ученическая работа. Кирстен должна была делать нестандартные вещи. Например, она поет одну из «Песен» Брамса в замедленном темпе, а на озвучке должна изобразить то же самое писклявым голоском в ускоренном темпе, как у Микки Мауса. Вдобавок Эдвард Флеминг — гей, что дает некоторое преимущество позиции женщины в этом противостоянии полов. По-моему, Эдвард Флеминг очень хорош в этой роли. У него выразительное лицо, и ему хорошо удается роль немецкого солдата в состоянии внутреннего конфликта.

Тогда давай вернемся к моему первому вопросу, который я хотел задать тебе в самом конце, — по поводу финальных кадров с Кирстен Олесен в машине. Ты сознательно заставил ее смотреть прямо в камеру, чтобы создать эффект отчуждения, или это получилось само собой?

Я не могу ответить на этот вопрос, но сценой я доволен. Один из фильмов Пазолини кончается точно так же, нет? Я одно время увлекался Пазолини и много времени потратил на его изучение. Мне очень нравилась его поздняя трилогия, в которую входят «Цветок тысячи и одной ночи» и «Кентерберийские рассказы». И «Теорема» — тоже отличный фильм. «Сало» тоже

интересный. Он сильно рисковал с ним: это по-настоящему радикальный фильм. Здорово, что в кино были такие яркие личности, как Пазолини. Без них история кино была бы беднее. Или Фассбиндер. Хорошо, что существовали все эти геи.

Режиссеры-геи заявили о себе в полный голос. И создали очень сильные фильмы. И Фассбиндер, и Пазолини были яркими личностями, которые и в искусстве продвигались гораздо дальше, чем отваживались другие. Наверное, Фассбиндера я знаю лучше благодаря Удо Киру, который снимался во многих моих фильмах и до сих пор иногда приезжает сюда навестить меня. Он жил с Фассбиндером несколько лет... Но я не всегда восторгался Фассбиндером. Меня восхищали многие его фильмы, и я считаю, что «Берлин, Александерплац» — это шедевр. Но я уважаю образ жизни, который он выбрал, в большей степени, чем его режиссерские работы. Пазолини для меня более значим.

Что касается геев... Однажды я сказал в интервью на радио, что очень уважаю их как режиссеров. Однако как критики они никуда не годятся, сказал я. Восемьдесят процентов датских кинокритиков — геи. После этого на радио поднялась такая шумиха, разразился дикий скандал! О таких вещах не говорят.

Ты сам однажды назвал один из своих фильмов «гетеросексуальным». Почему?

В связи с выходом моей первой кинотрилогии я написал для каждого фильма короткий манифест. В одном из них я говорю о «гетеросексуальном фильме», — кажется, в связи с «Европой».

Для меня термин «гетеросексуальный» означает поляризацию. Невозможно отрицать, что при встрече между мужчиной и женщиной всегда присутствуют два противоположных полюса. Так что это всего лишь сравнение.

Манифест 1

Декларация о намерениях

На первый взгляд все вполне благополучно: кинематографисты состоят со своей продукцией в незапятнанных отношениях. Возможно, в этих любовных связях уже ощущается привкус привычки, однако это хорошие, солидные взаимоотношения, где мелкие житейские проблемы настолько заполняют собой время, что *только они* стали содержанием жизни! Короче, идеальный брак, против которого и соседу нечего сказать, — никаких громких ссор посреди ночи, никто не выбегает в полуголом виде на крыльцо, полное согласие между этими двумя: создателем и его «фильмом-женой», ко всеобщему удовольствию... в гармонии с самим собой... но все же. Мы все чувствуем — в эти отношения вкралась Усталость с большой буквы!

Как бурные любовные отношения предыдущих периодов истории кинематографа сузились до скучного брака по расчету? Что произошло со всеми этими корифеями? Что подкупило прежних мастеров сексуальности? Ответ прост. Дешевое кокетство, страх перед разоблачением (какая разница, что упала потенция, если жена давно повернулась к тебе спиной?) заставили их предать то, что когда-то придавало этим отношениям биение жизни, — зачарованность!

В скучной рутине виноваты лишь сами кинематографисты. Из-за своего деспотизма они не давали своей возлюбленной расти и развиваться в любви... из выскомерия они не желали видеть чуда в ее глазах... и тем самым раздавили ее... и самих себя.

Эти закосневшие стариканы должны умереть! Мы не намерены больше удовлетворяться «благонравными» фильмами, проникнутыми идеями гуманизма», мы хотим большего — больше настоящей зачарованности, впечатлений, детских и чистых, как всякое настоящее искусство. Мы хотим вернуться в то время, когда любовь между режиссером и фильмом еще была свежа, когда радость творчества прослеживалась в каждом кадре!

Суррогаты нас больше не удовлетворяют. Мы хотим видеть религию на белом экране. Мы хотим видеть «фильм-любовницу», исполненную жизни: немыслимую, глупую, упрямую, впадающую в экстаз, отвратительную, диковатую, вместо укрощенной, лишенную пола занудными морализаторами из числа кинематографистов, скучными пуританами, восславляющими идиотские добродетели умеренности.

Короче, мы желаем видеть гетеросексуальные фильмы, сделанные мужчинами, о мужчинах и для мужчин. Мы жаждем чувственности!

Опубликовано 3 мая 1984 года в связи с выходом в Дании фильма «Преступный элемент».

Вот уже тринадцать лет полицейский Фишер живет в Каире. Он ходит на сеансы к психотерапевту, чтобы под гипнозом рассказать о своем последнем задании, к выполнению которого его подключили пару месяцев назад.

В Германии бродит на свободе серийный убийца. Он напал на нескольких маленьких девочек и убил их. Эти убийства называют «лотерейными», потому что все убитые девочки продавали лотерейные билеты. Фишер подчиняется авторитарному комиссару Крамеру. Однако в первую очередь он обращается за советом к своему бывшему учителю, ныне вышедшему на пенсию, — Осборну. Осборн, такое впечатление, немного не в себе, однако он наводит Фишера на след подозреваемого, Гарри Грея. Осборн утверждает, что Грей погиб во время автомобильной погони, однако Фишер убежден, что загадочный неуловимый Грей все еще жив.

Фишер вступает в связь с проституткой Ким, у которой ребенок от Грея. Вместе они пускаются по следу убийцы. Неожиданно Фишеру открывается возможная схема убийств. Убито шесть девочек, и если произойдет седьмое убийство, то места убийств образуют на карте букву Н. Фишер стремится расставить ловушку для Грея на последнем месте ожидаемого убийства с помощью девочки, с которой Грей, кажется, уже вступил в контакт. Ожидая вместе с девочкой появления Грея, Фишер роняет амулет в форме конской головы. Похожие амулеты были найдены возле тел всех предыду-

щих жертв. Девочка пугается, думая, что Фишер и есть убийца. Когда она пытается сбежать, Фишер душит ее, завершая таким образом преступную схему вместо Грея. Однако Фишера оправдывают — Крамер утверждает, что все убийства совершил сумасшедший Осборн. Осборна находят повешенным.

■ ■ ■

Примерно через год после выхода «Картин освобождения» у тебя появилась возможность сделать первый полнометражный фильм...

Это было чистое везение. В Институте кинематографии появился новый консультант, Кристиан Клаусен, который не пользовался особой популярностью в киноиндустрии. Раньше он был помощником продюсера. Многие режиссеры решили с ним не работать. Вот я и подумал, что это может стать шансом для такого оппортуниста, как я. И совершил небольшую прогулку через мост, отделяющий киношколу от Института кинематографии, с проектом в кармане. Он тоже счел, что «Преступный элемент» — чрезвычайно странный фильм. Указав мне на то, что *point of view* сокращенно пишется POV, а не POW, как значилось у меня, он утвердил проект.

Мне кажется, он так и не понял, в чем суть этого фильма. Единственное, что мне запомнилось, — что его выгнали с премьерного показа в Каннах, потому что он явился не в смокинге, а в джинсах, и требовал, чтобы его впустили. Но мой фильм он поддержал, и я благодарен ему за это.

Фильм продюсировал Пер Хольст, сам бывший режиссер, а затем успешный продюсер, среди прочих — фильма Билле Аугуста «Пелле Завоеватель». Как складывалось ваше сотрудничество?

Изначально планировалось, что фильм выпустит Гуннар Обель, очень яркий продюсер, с которым мне впоследствии неоднократно приходилось работать. Но он хотел видеть в главных ролях популярных датских актеров Уле Эрнста и Анн-Мари Макс Хансен. Он в красочных выражениях живописал мне сцену, где они совокуплялись бы на капоте машины. И фильм должен был бы называться не «Преступный элемент», а «Инспектор и проститутка».

Это название фильма, который так и не был снят в «Эпидемии».

Именно так. После нескольких встреч с Гуннаром я заявил, что мы вряд ли сможем работать вместе. К тому же он был дистрибьютером порнофильмов.

Знаю-знаю. Гуннар Обель был дистрибьютером в Дании моего фильма «Женская интуиция», хотя фильм не совсем подходит под данную категорию...

На закупку порнофильмов он обычно брал с собой сынишку. Сыну было тогда лет девять-десять. И ему приходилось сидеть и смотреть фильмы одному, если Гуннар слишком уставал или должен был отлучиться ради какого-нибудь делового ланча. А затем сынишка выбирал, какие фильмы они закупят.

Гуннар Обель — очень странная личность, мне он очень нравился. В нем странным образом сочетаются разные качества. Он выходец с острова Юлланд, расист и в то же время обаятельный человек. К тому же параноик — вставил пуленепробиваемые стекла в окна своей дачи, опасаясь мусульман. Однажды я ночевал у него в доме и нашел под подушкой заряженный пистолет. Он наотрез отказывался жить в Копенгагене после того, как заговорили о строительстве в городе мечети — что, правда, так и не было реализовано.

В датском киномире он считался весьма сомнительной личностью. Когда я захотел прервать наше сотрудничество, он сказал, что позаботится о том, чтобы в датской киноиндустрии мне никогда больше не давали работы. Замашки у него были мафиозные. Но потом мы с ним прекрасно сотрудничали. Он был сопродюсером «Европы». Потрясающий человек. Петер Ольбек Йенсен, мой коллега, продюсер компании «Центропа», лез из кожи вон, чтобы стать таким же крутым, но он Гуннару Обелю и в подметки не годится.

Ну вот, ответственность за производство фильма взял на себя Пер Хольст. Тоже очень своеобразный тип. Ты когда-нибудь работал с ним?

Нет, в Дании я работал только с Ниной Кроне.

Ее я не знаю, но они все сумасшедшие, каждый по-своему. Видимо, работа их такими делает. Пера Хольста было трудно понять. Он из тех людей, про которых никогда не знаешь, можно ли на них положиться, поскольку непонятно, что они имеют в виду. Но его главной заслугой был энтузиазм, с которым он по каким-то причинам отнесся к моему проекту. Он поддерживал, приободрял меня, щедро выделял ресурсы. Если я требовал для съемок какой-то сцены пять автомобилей, он говорил, что лучше даст десять и еще парочку вертолетов. Фильм вскоре вышел за рамки отведенного бюджета, но к этому он отнесся с полным пониманием.

Ты решил снять фильм по-английски, как позднее «Европу» и «Рассекая волны». Почему?

Во-первых, мне кажется, что английский очень подходящий язык для кино. Все фильмы, которые мне нравились, были на английском. А большинство фильмов, которые мне не нравились, были датские! «Преступный элемент» — своего рода поздний фильм-нуар, поэтому английский подходил для него больше, чем датский.

И потом, я делал это не без задней мысли — дать фильму шанс быть замеченным за пределами Дании. Что и произошло. Я не обязан снимать по-датски только потому, что делаю это в Дании.

Сложно было снимать на английском? Я имею в виду — со стороны продюсеров не было возражений?

Нет, учитывая, что я делал это при поддержке Датского института кинематографии. «Ну-ну, — сказали они. — Ты хочешь сделать фильм на английском. Ну давай, делай». Единственная проблема заключалась в том, что это противоречило договору между Институтом и государством. В уставе записано, что фильм должен быть снят на датском языке, чтобы считаться датским. Так что мы поначалу думали сделать две версии — на датском и на английском. Но сделали только английскую версию. Просто пошли на риск.

И я помню, какие возникли проблемы, когда фильм был готов. Институт кинематографии отозвал предварительный грант, так что продюсер Пер Хольст вдруг оказался должен Институту десять миллионов крон. Но в то же самое время в правление Института избрали Пера Киркебю, художника и кинематографиста. И Том Эллинг и Нильс Вёрсель были знакомы с ним. Я попросил о возможности встретиться с ним, и мы совершенно разругались. Я-то надеялся, что он, сам в прошлом бунтарь, поймет нас и примет нашу сторону. Позднее он написал в письме, что у него в жизни не было более неприятной встречи. Он вооружился всеми аргументами власти преследующих и защищал всю систему. Просто дикость. Потом мы с ним поладили, и наше сотрудничество на съемках «Рассекая волны», где он создал анимационные заставки между главами, оказалось очень плодотворным.

После выхода «Преступного элемента» ко мне со всех сторон начали относиться с подозрением. Многие датские деятели культуры обращались ко мне после

просмотра и спрашивали, действительно ли я хочу быть режиссером. Они сочли, что фильм деструктивен, и сомневались как в моих намерениях продолжать снимать, так и в моих способностях... Как раз тогда появился панк-рок и тоже был признан страшно деструктивным. Никто не замечал, что в нем проявляется спонтанное стремление к самовыражению, присущее человеческой природе.

Делать «Преступный элемент» было страшно интересно. Со всей этой техникой и реквизитом, вертолетами и множеством лошадей. Нам потом досталось от организации защитников животных за то, что мы использовали в фильме всех этих бедных тварей, полумертвых или мертвых. Но этих лошадей все равно бы умертвили и бросили на съедение львам в зоопарке, так что какая разница? Если уж говорить о символах, то человек, сделавший больно лошади, — это действительно злой человек. Потому что лошади добродушные животные и к тому же полезные. Рабочая лошадка добродетельна по определению. Убить корову не так страшно — она все равно рано или поздно отправится на бойню. А вот лошадь должна умереть своей смертью.

Я общался с Фридрихом Горенштейном, который работал вместе с Тарковским над сценарием «Соляриса». У него была своя теория, будто Тарковский умер, потому что в «Андрее Рублеве» заставил лошадь упасть с лестницы. Он был глубоко убежден, что это кара Божья.

В связи с выходом «Преступного элемента» ты опубликовал свой первый манифест, в котором сводишь смысл фильма к единственному слову — зачарованность.

Да, мне нравится сама идея манифеста, это способ поместить вещи в контекст. Как в манифесте сюрреалистов. Мне он ужасно нравится. Да и коммунистический манифест не хуже... Но... это опасное слово, «зачарованность». У меня есть дурная привычка привязы-

вать определенные слова к явлениям. Но весь процесс создания «Преступного элемента» для меня прошел в состоянии зачарованности. Это было немыслимо увлекательно. Впервые мы работали с очень профессиональной командой, где многие сразу отмежевались от меня и оператора, Тома Эллинга. Мы были новичками, а они знали, как делается фильм и каким он должен быть. Поначалу это создавало проблемы, но мы оба проявили колоссальную настойчивость. Поэтому, несмотря ни на что, нам удалось создать фильм, который был абсолютно не похож на другие.

Иногда нам приходилось идти на хитрость, чтобы заставить их сделать то, что нам было нужно. Мы давали им описание сцены, и они ставили свет так, как им было привычнее. Потом мы говорили, что все должно выглядеть иначе, все неправильно, придется переделывать. Это повторялось раз за разом, и многие просто выходили из себя. Мы работали с тем же осветителем, что и на «Картинах освобождения»: он время от времени подрабатывал на съемках игровых фильмов. Он все время хотел использовать голубой неоновый свет. Он считал, что так будет лучше, учитывая, что основной тон, проходящий через весь фильм, — желтый. А мне казалось, что это самое безобразное, что только можно придумать. Так что я все время убирал этот убийственный свет. Помню, как он вышел из себя и разбил лампы в знак протеста.

Время от времени продюсер вызывал нас на разбор полетов с целью примирения. Он полагал, что надо проговаривать проблемы вслух. Однако многие в съемочной группе считали, что мы аргументировали нашу точку зрения чересчур категорично.

Хочу вернуться к теме освещения и озвучки. В моей ранней короткометражке «Ноктюрн» мы использовали монохромный свет с сильными фильтрами, когда все полутона исчезают. Мы отправились в компанию, которая продает лампы, и нам рассказали о натриевых

лампах, которые существуют в двух вариантах — высокого и низкого давления. Первые были полностью монохромными, вторые давали более широкий спектр передачи цветов. Так что мы использовали в фильме эти лампы вместо обычных прожекторов. Единственная проблема заключалась в том, что они боялись воды. Взрывались постоянно, потому что фильм от начала до конца пропитан водой. Общие планы снимались на черно-белую пленку, которая потом колорировалась, потому что мы не могли полностью осветить большие съемочные площадки одними натриевыми лампами. Но для всех крупных планов задействованы натриевые лампы. У них к тому же есть преимущество — можно использовать синий или какой-нибудь другой свет и достичь определенных цветовых эффектов, то есть модулировать желтый, добавляя к нему оттенки другого цвета. По-моему, в датском кинематографе никто не пытался так экспериментировать с освещением до того, как мы сняли «Преступный элемент». Это было интересно, но ужасно тяжело!

Здорово было, что результат этих экспериментов можно увидеть сразу. Натриевые лампы приглушали или полностью подавляли все другие цвета. Так что мы двигались по съемочной площадке в монохромном освещении. Незабываемое впечатление! Кроме того, во время съемок постоянно звучала музыка Вагнера, — весь звукоряд записывался потом отдельно. Это было круто!

Мы плавали в резиновой лодке по сточным водам. В подземелье было большое пустое помещение вроде запруды, которое мы хотели заполнить водой. Но вода туда вылилась из канализации, так что нам пришлось для начала отфильтровать дерьмо. Помню, что помогать снимать эти сцены согласились только мои старые друзья по киноинституту. Профессиональная съемочная группа сидела снаружи и загорала на солнышке. Оке Сандгерн, который учился вместе со мной в киноинституте, был помощником режиссера, Том Эллинг

и еще кто-то из съемочной группы сидели внизу по уши в дерьме и снимали. Это было потрясающе. Сегодня такой натуры, которую мы использовали в фильме, уже почти не осталось.

В «Преступном элементе» ты создал гипнотическую атмосферу... Это ощущается с самого начала, например в сцене с умирающей лошадью или в видах Каира в прологе.

Да, это были очень странные, суггестивные кадры, среди прочего можно увидеть парашют, висящий за окном. Насколько я помню, эти кадры были засняты на восьмимиллиметровую пленку архитектором-гомосексуалистом, который вскоре после этого умер от СПИДа. Да, «Преступный элемент» от начала до конца был безумным проектом.

Фильм называется «The Element of Crime» — с определенным артиклем. Ты вкладывал в это какой-то особый смысл?

Название отсылает к книге, которую написал Осборн, один из главных героев фильма. Книга называется «The Element of Crime», там выдвигается тезис, что преступление возникает в некой стихии, в определенном месте, своеобразном «очаге инфекции» для преступления, где оно, как бактерия, может расти и распространяться при определенной температуре и в определенной среде. Например, в жидкости. Точно так же преступление может возникнуть в некой среде, которая в данном случае представлена обстановкой фильма. «Преступный элемент» — это сама природа, которая повсюду вторгается и влияет на человеческую мораль.

В начале «Преступного элемента» мы слышим голос за кадром, который говорит: «Европа стала для тебя навязчивой идеей». «Преступный элемент» — это пер-

вая часть трилогии, которую продолжают «Эпидемия» и «Европа». Однако ты, кажется, ставишь знак равенства между Европой и Германией.

Для датчанина все так и есть. Если поглядеть вниз на Европу, то первой в глаза бросается Германия. Если смотреть из Дании, то Германия — это то же самое, что Европа, хотя это и неверный взгляд. Ведь есть еще большая страна под названием Франция и еще одна, похожая на сапог, которая зовется Италией, но их с датского горизонта куда сложнее разглядеть.

В первой сцене фильма, которую можно рассматривать как своего рода пролог, египетский психиатр говорит главному герою Фишеру: «Ты не можешь вспомнить, войти в зону памяти», и поэтому, продолжает он, мы решили попробовать гипноз. Создается впечатление, что тебя интересуют сверхъестественные явления. В центральной сцене «Эпидемии» проводится весьма неожиданный гипнотический сеанс над молодой женщиной, а в «Европе» нас ведет сквозь события фильма гипнотический голос Макса фон Сюдова.

Да, на мой взгляд, гипноз — это страшно интересно, а кино — средство, наделенное гипнотическим эффектом.

Ты сам пробовал подвергнуться гипнозу?

Нет, но я пробовал внушение. Разумеется, я боюсь отдаться гипнозу, поскольку он заставляет человека потерять над собой контроль. Зато сам я как-то пытался гипнотизировать других.

Кого же? Своих актеров?

Да, с актерами я это проделывал неоднократно. В «Эпидемии» снимался чернокожий актер Майкл Гелтинг, который играл пастора. (В «Королевстве» у него

тоже маленькая роль.) В одной из сцен фильма он должен был стоять в реке, почти по горло в воде, и произносить длинный монолог. Он очень волновался, что забудет свои реплики. Так что я загипнотизировал его, внушив ему, что стоять по горло в воде будет очень приятно и что контакт с водой поможет ему вспомнить текст. И это сработало. От гипноза ему стало легче, и он сыграл сцену без всяких затруднений.

Ты еще говорил, что Дрейер обычно гипнотизировал своих актеров.

Да, я знаю об этом от Баарда Ове, который играл одну из главных ролей в «Гертруде» и снимался у меня в «Королевстве». Дрейер обычно произносил литургию на неизвестном языке, который Баард Ове считал ивритом. И это вполне вероятно, поскольку Дрейер изучил иврит при работе над сценарием своего фильма об Иисусе¹. Кроме того, именно в «Гертруде» совершенно гипнотическое настроение. Восхитительная картина, которую в Дании терпеть не могли. Один из моих самых любимых фильмов.

«О чам эта история?» — спрашивает все тот же голос за кадром в начале «Преступного элемента». Так в чем же суть этой истории? О чем этот фильм, с твоей точки зрения?

«Преступный элемент» — это попытка создать современный фильм-нуар, но фильм-нуар в цвете. Что, по-моему, очень рискованно, так как все могло получиться излишне цветистым. Я пытался этого избежать за счет цветового решения и выбора места действия. Ведь действие происходит в Европе, где природа вот-вот возьмет верх.

¹ То есть «Слово» (1955), лауреат главного приза Венецианского кинофестиваля.

Я давно не видел этого фильма, так что... О чем фильм? Ну, что я могу сказать... В нем есть криминальная интрига и пара неявных идей по поводу изменения личности...

Этот фильм по стилю и содержанию напоминает мне «Мистера Аркадина»¹ Орсона Уэллса. Ты смотрел его?

Нет.

Это один из малоизвестных фильмов Уэллса европейского периода. Он сам был продюсером картины, у него не хватало денег, чтобы ее закончить, и между делом он брался за роли в чужих фильмах, чтобы финансировать свой проект.

Фильм — своего рода «Гражданин Кейн» для бедных, где сам Уэллс играет главную роль властного и начисто лишённого совести мистера Аркадина, который нанимает частного детектива для разоблачения крупного мошенника — этим мошенником в итоге оказывается он сам. Фильм описывает расследование, которое ведет к неожиданной развязке и разоблачению, как в «Преступном элементе». Здесь происходит та же смена личности и перенос вины, что и в твоём фильме.

Возможно, что я его видел — целиком или частично, но он не показался мне достойным внимания. Мои любимые фильмы Уэллса — «Леди из Шанхая» и, конечно же, «Печать зла». Потрясающий фильм! Я часто возвращаюсь к нему, мы несколько раз пересматривали его вместе с Томом Эллином. А ещё я питаю слабость к «Леди из Шанхая», наверное, из-за всех этих фокусов с зеркальными отражениями. Сцена в зале с зеркалами просто гениальна, ее цитирует Вуди Аллен в фильме «Загадочное убийство в Манхэттене». И Рита Хейворт

¹ Другое название — «Тайное досье».

там неподражаема. А «Гражданин Кейн» меня никогда так не захватывал. Я могу им восхищаться. Я нахожу его эксперименты с глубоким фокусом очень интересными. Но этот фильм, как и «Процесс», кажется мне каким-то ненастоящим. Пластмассовым и сконструированным. Когда Уэллс берется за Кафку, получается масло масляное, потому что в самом Уэллсе очень много от Кафки. Тогда уж я предпочту нечто в чисто американском стиле, вроде «Великолепных Эмберсонов». Когда американец пытается изобразить из себя европейца, я теряю интерес. Но когда ты стал рассказывать о «Мистере Аркадине», я вспомнил, что видел его. Просто не мог вспомнить самой интриги.

Кроме того, «Мистер Аркадин» напичкан в высшей степени странными персонажами, которых играют актеры-друзья Уэллса — Аким Тамирофф, Майкл Редгрейв, Сюзанна Флон, Катина Паксину, Миша Ауэр и т. д. Эти люди — единственные, кто знает тайну манипуляций мистера Аркадина, и, по мере того как детектив находит их и вступает с ними в контакт, их один за другим убивают (это делает сам мистер Аркадин). В них есть сходство со странными персонажами из твоего фильма. Я имею в виду Яноса Херско [ректор Стокгольмского института драматургии], или Стига Ларссона [писатель и кинематографист], или Астрид Хеннинг-Йенсен [пожилая коллега-режиссер], у которых небольшие роли-камео в «Преступном элементе».

Я как-то об этом не думал в связи с фильмом Уэллса, хотя и знаю, что у него в небольших ролях часто появляются такие «приглашенные звезды».

Мне кажется, сходство между фильмами есть и в выборе обстановки. Действие обоих происходит в безлюдной ночной стране, на границе между сном и реальностью, вернее, между кошмарным сном и реальностью.

Несложно найти точки пересечения, особенно в последней сцене, где лучший друг лейтенанта Куинлана (которого играет Уэллс) прячет диктофон, затем провоцирует его признаться в двойной игре и записывает это признание на пленку.

Да, верно. Все это напоминает сцены у запруды, которые у меня в конце фильма. Эта запруда расположена неподалеку отсюда, а в последнее время я начал плавать там на каяке. Так что я частенько проплываю мимо этой запруды — совершенно непостижимое место. Мне кажется, что в «Преступном элементе» она выглядит очень красиво и эффектно. В ней что-то почти мифологическое. Ты прав, я сейчас понимаю, что между моим фильмом и «Мистером Аркадиным» есть некоторые параллели. Если это так, то здорово, мне это очень приятно.

А ты помнишь, почему выбрал Яноса Херско и Астрид Хеннинг-Йенсен для съемок в «Преступном элементе»?

Мы ездили по обмену в Стокгольмский институт драматургии, где показывали нашу экзаменационную работу — «Картины освобождения». Помню, что после показа у студентов был только один вопрос: зачем? Я стал говорить об «искусстве ради искусства», что в тот период было крайне непопулярно. Тогда и произошла моя встреча с Яносом. Я всегда питал особую любовь к экзотическим личностям, а он именно такой и есть. Поэтому он попал в «Преступный элемент», а потом и в «Европу». Астрид я близко не знал, но она выступала в качестве приглашенного лектора в киноинституте, и мне ее лицо показалось потрясающе выразительным. За всеми отметинами жизненного опыта по-прежнему угадывались черты маленькой девочки.

В сцене, где Янос Херско играет патологоанатома, его персонаж говорит: «Это очень красивый труп. Труп

безличен, но интересует ученого». Можно сказать, что в этом фильме ты выступаешь как ученый, который исследует чувства и состояния души.

Да, я чувствую себя исследователем, это точно. У меня есть ощущение, что я веду себя как ученый, исследующий фильмы.

Но можно ли сказать, что ты отличаешься от других ученых тем, что в большей степени отдаешь себе отчет о результатах? Исследователи в других областях, наверное, менее уверены в своей цели, в том, к чему ведут их изыскания?

Думаю, ученый тоже не кидается в эксперименты, не представляя себе заранее, к чему они могут привести. Если человек изучает звездное небо, он исходит из того, что может найти новые звезды или планеты. Научные исследования часто сводятся к тому, чтобы доказать или опровергнуть какую-либо теорию. Для меня все то же самое. Я позволяю своей фантазии и увлеченности вести меня вперед, но у меня, разумеется, есть при этом своя теория о том, как будет выглядеть конечный результат.

Нет-нет, понятно, что координаты заданы, даже если позволяешь себе отклонение от курса. Однако бывало у тебя, чтобы, несмотря на все это, результаты тебя ошарашивали? Например, когда ты делал «Королевство», в котором появился принципиально новый стиль и совершенно новый для тебя способ работы?

Да, больше всего меня поразило, насколько оживляет фильм смена техники.

Другой главный герой фильма, Крамер, говорит: «Это иногда помогает изучать географию преступления». Расскажи, пожалуйста, как ты выстраивал географию филь-

ма. Архитектору Петеру Хеймарку удалось, на мой взгляд, найти и создать очень выразительную обстановку.

Не могу сказать, чтобы мы с ним особо тесно сотрудничали. Он человек очень темпераментный и частенько выходил из себя. Работа над фильмом далась ему довольно тяжело. Наверное, ему показалось, что приходится подчиняться чужим указаниям, а это не легко. Взять, к примеру, сцену, где нужна была яма для животных, умерших от ящура, — труп должен был лежать под кучей мертвых животных. Для съемок этой сцены я заказал тридцать животных. А когда приехал на съемочную площадку, то увидел двух лошадей, трех свиней и корову, которая показывала мне язык. Я сказал, что так не пойдет, нам нужно тридцать животных. А Петер ответил мне на это, что денег не хватило, потому что фильм и так уже вышел за рамки бюджета. Это была одна из самых трудных сцен в фильме — с длинным наездом камеры с вертолета и участием водолазов. Так что я собирался прервать съемки, поскольку не было необходимых условий для этой сцены. В конце концов нам пришлось разрубить животных надвое, чтобы выглядело так, будто их гораздо больше. Я очень хорошо помню эту ночную сцену, потому что на съемки у нас была только одна ночь. Вертолет мог летать только до захода солнца, и пилот сидел и все время показывал на свои наручные часы, пока мы остервенело пытались подготовить все для съемок. Осветительные ракеты, которые должны были освещать место действия, не прибыли, и я помню, как ответственный за них прибежал в последнюю минуту, как раз перед заходом солнца, и установил их. Так что у нас осталось времени всего на один дубль, но нам удалось уговорить пилота еще на один раз. В результате получилось очень красиво.

Предварительная подготовка, включающая поиск мест для съемок, проводилась очень масштабно, мы нашли не-

сколько мест, которые нам очень понравились, и ради них даже переписали сценарий, где это было необходимо. Например, мы написали, что больница находится в подвале. Так мы подбирали различные места, где будут проводиться съемки. Большинство из них оказались удачными, некоторые — не очень. Тогда мы приносили свой реквизит, которым оборудовали съемочную площадку, — матросские гамаки, старинные керосиновые лампы и прочую рухлядь, которая создавала определенное настроение. Эти предметы должны были создать ощущение кочевого образа жизни, их легко было перемещать и легко смонтировать на новом месте.

Петер Хеймарк не отвечал за всю сценографию. У нас еще был художник, Джеффри Недергард, который нарисовал множество эскизов обстановки. Он, к примеру, отвечал за интерьер конторы Осборна — очень странного места. Контору устроили в помещении с очень высокими потолками, где было выделено несколько уровней с выступающими площадками и т. д.

Архитектура этой комнаты очень способствует чувству нереальности происходящего, которое возникает по ходу действия фильма. Стены имеют странный наклон, в помещении невозможно сориентироваться.

Мы обработали поверхности, придав им отражающий блеск и снабдив масляным налетом, чтобы казалось, будто природа скоро возьмет верх. Все было сырое, вода стекала по стенам. Когда я посмотрел «Чужие-3», меня поразило, что там создана точно такая же обстановка, как у нас в «Преступном элементе». Любопытно: то, что десять-двенадцать лет назад считалось в кино авангардом, сегодня может быть использовано в чисто коммерческих картинах.

Сценография фильма состоит не только из обстановки — помещений, мебели и реквизита. В нее входят также люди и прочая живая материя.

Да, уж это точно. Можно сказать, что люди используются только как часть сценографии. В фильме не так уж много традиционной актерской «игры».

Я имею в виду не главных героев: Фишера, Крамера и Осборна, а многочисленных эпизодических персонажей и статистов, которые бродят в резервуарах с водой или лежат на земле.

Да, это верно. Фильм, если можно так выразиться, «меблирован» человеческими телами.

С актером, который играл Осборна, Эсмондом Найтом, вышла престранная история. Выяснилось, что он слепой, о чем никто из нас поначалу не подозревал. В актерском бюро в Лондоне нам сказали, что он плохо видит, но когда дошло до дела, оказалось, что он совершенно слепой. Он потерял зрение во время Второй мировой войны и ходил с белой тростью. Так что в сценах, где он играет, помощнику режиссера приходилось лежать на полу и передвигать его ноги, когда он должен был перемещаться в кадре!

Эсмонд был близким другом Лоуренса Оливье, который всегда давал ему маленькие роли в своих фильмах. Так же как у Фассбиндера, когда его друзья-актеры всегда могли рассчитывать на эпизодическую роль. Кроме того, он снимался во многих картинах Майкла Пауэлла. И в каком-то из фильмов Хичкока¹. В прошлом он был летчиком, так что если надо было сказать ему, в каком месте на тарелке лежит еда, ему говорили: «На пять часов», и он попадал вилкой куда надо.

Когда мы снимали фильм, Эсмонду было уже за семьдесят. Самое забавное в нем было то, как он пользовался своей слепотой. Он обожал схватить даму за грудь и затем воскликнуть: «Ах, это вы, дорогая!» Однажды

¹ В музыкальной комедии Хичкока «Венские вальсы» (1934) Найт исполнил главную роль — Иоганна Штрауса-мл.

я проходил мимо его гримерной, где он стоял с нашей костюмершей Манон Расмуссен. И я услышал, как он говорит ей: «Манон, вы знаете, что такое — экстраверт?» — «Нет, не знаю», — ответила она. Тогда он положил руки на самые интимные части ее тела и сказал: «Вот что значит быть экстравертом!» Она вскрикнула. Да уж, он был большой шутник. Кроме того, у него был вставной глаз, который он время от времени вынимал и клал на плечо какой-нибудь женщине из съемочной группы, говоря: «Я положил на вас глаз».

Как ты подбирал других актеров на этот фильм? Многие наверняка были неизвестны тебе ранее, так как среди них много иностранцев.

Актеров подбирали в Лондоне. Мы связались с директором кастингового бюро, который предлагал нам актеров. Это было потрясающе — мы просматривали за день по два десятка претендентов, которые приходили в нашу контору в Лондоне на интервью. Так делается в Англии и во многих других странах. В Дании это просто немыслимо. Здесь напрямую предлагаешь актеру роль, и он либо принимает предложение, либо отказывается. Другие варианты просто исключены. А в Лондоне мы просмотрели на кастинге множество актеров, которые уже были знамениты благодаря телевидению и кино.

Оказалось, что исполнитель главной роли, Майкл Эльфик, учился в одной школе с директором кастингового бюро. И он был достаточно известен, так как играл главную роль в телесериале под названием «Рядовой Шульдц», — очень забавный сериал. Мы долго не знали, согласится ли он на главную роль, но в конце концов он сказал «да». Но мне кажется, он не особо гордится своим участием в «Преступном элементе», потому что позднее я читал его резюме и там этот фильм не был упомянут. Но он был очень приятный человек, хотя

в период съемок у него были проблемы с алкоголем. Однако это не ухудшало его игру, скорее наоборот — отлично вписывалось в сюжет и обстановку фильма.

А исполнительница главной женской роли, Меме Лай?

Ее мы тоже нашли в Лондоне. Мы искали актрису азиатского происхождения. Мне особенно запомнилось, что она поставила себе имплантаты, чтобы увеличить бюст, о чем я узнал после первого съемочного дня с нею и Майклом Эльфином. После съемок они сидели, каждый в своем углу, и рыдали. Меме плакала, потому что ей казалось, что бюст ей сделали слишком большой, а Майкл плакал, потому что ему казалось, что он слишком жестко с ней обращался в этой сцене. Для меня все это оказалось весьма шокирующим вступлением в серьезную режиссуру. «Это что, всю дорогу так и будет?» — подумал я.

При написании сценария большую роль играет выбор имен героев. У персонажей «Преступного элемента» говорящие имена: Фишер, Гарри Грей и т. д.

По-моему, имя Гарри Грей взято из Джойса. Нильс Вёрсель обожал и «Улисса», и «Поминки по Финнегану». В фильме есть цитата из «Поминок»: «Harry me, marry me, bury me, bite me». Но я не помню, почему мы назвали детектива Фишер. Мне кажется, в первой версии сценария его звали Месмер.

Имя Гарри Грей дает и другие ассоциации. Гарри Лайм из «Третьего человека», например, или Гарри Морган у Хемингуэя [«Иметь или не иметь»].

Ну да. Но и Осборн — не простое имя. Потом я от кого-то слышал, что если толковать фильм с религиозных позиций, то Осборн — это Отец, а Фишер — Сын. Тогда Гарри Грей оказывается Святым Духом: Harry Grey —

HG — Holy Ghost. Но это уже последующая попытка толкования. У меня ничего такого и в мыслях не было.

Можно также воспринимать Фишера как «рыбака» — детектива, который пытается поймать свою добычу.

Да, вполне возможно, что такие ассоциации у нас были. Но больше всего нам нравилось, что его можно сокращенно называть Фиш.

Ты упомянул цитату из «Поминок по Финнегану», — в фильме немало подобных цитат. Там есть еще цитата из «Баллады о старом мореходе» Кольриджа: «Кругом вода, но не испить ни капли, ни глотка!»

Да-да, но она вставлена туда скорее в шутку, потому что Майклу Эльфину очень хотелось выпить, но отнюдь не воды. В стихотворении Кольриджа речь идет о моряке, плывущем по морю, — он окружен водой, которую нельзя пить. В случае с Майклом: он тоже все время окружен водой, но это не то, чего ему хотелось бы выпить.

Я обожаю такие цитаты. У нас есть одна сцена с Осборном, где он должен был процитировать старинную датскую детскую песенку. Ее невозможно было ни процитировать по-датски, ни перевести на английский язык. Так что в результате в фильме она звучит так: «Мама умеет, папа умеет, а лошади никак». Намек на половой акт, который лошадям непросто совершить.

Некоторые из этих цитат существовали уже в сценарии, но мы то и дело добавляли к ним новые, если находили что-то стоящее. Например, когда Фишер выбрасывает в окно свой пистолет, он говорит: «Тора, тора, тора», — это намек на старый фильм о Перл-Харборе.

С течением лет все больше находится людей, на разные лады трактующих «Преступный элемент». Фильм много раз анализировали и по-всякому интерпретирова-

ли, находя нечто общее не только с другими режиссерами, вроде Уэллса, например, но и с философией Ницше или с поэмой «Бесплодная земля» Томаса С. Элиота. Как ты относишься к попыткам толкования твоего фильма?

Всякий раз, сталкиваясь с загадкой, человек пытается найти ключ к происходящему. Но я не могу предложить зрителям такого ключа, потому что сам им не располагаю.

В работе над «Преступным элементом» для меня самым интересным было создание сюжета и съемки финальных сцен. Сцена с прыжком на резиновом тросе-тарзанке в конце фильма и впрямь получилась головокружительная. Когда мы снимали, это занятие еще не было распространено. Мы знали только, что оно пришло из Латинской Америки, где такие прыжки практикуются.

Как у тебя возникла идея этого эпизода?

В молодости я видел такие прыжки в каком-то документальном фильме и подумал, что было бы здорово попытаться самому сделать что-то в этом духе. Особенно с такого огромного строительного крана, который похож на доисторическое чудовище. Забавная деталь: через два года после того, как мы сняли фильм, я получил письмо от одного парня, который предложил мне снять его прыжок на тарзанке с Эйфелевой башни.

Интересно было работать над началом и концом фильма, а вот заниматься серединой оказалось намного скучнее. Ведь интрига имеет чисто теоретический характер. Речь идет о мужчине по имени Фишер, который преследует другого мужчину, преступника Гарри Грея, идет по следу и постепенно настолько проникается судьбой того, кого преследует, что перенимает черты его личности. Он впитывает «преступную стихию» Гарри Грея и делает ее своей. Это интересная мысль, но не самая

лучшая идея для фильма. «Преступный элемент» больше похож на литературу, чем на кино. И по большей части его обстановка и атмосфера интереснее самого действия. Мне кажется, что средняя часть фильма оказалась наименее удачной — в отличие от завязки и развязки.

Но где-то именно в этой средней части главная героиня спрашивает Фишера: «Ты веришь в добро и зло?» Не об этом ли большинство твоих фильмов — о борьбе между добром и злом?

«Веришь ли ты в добро и зло?» Черт, лучше бы я попросил ее промолчать. Но конечно же, именно в этом суть многих моих фильмов — и в этом же суть и смысл моей жизни. Я был воспитан с мыслью не верить ни в добро, ни в зло. А в то, что все имеет свое объяснение. Не существует абсолютных крайностей вроде добра и зла, есть ошибки и недоразумения. Религия не сыграла роли в моем воспитании, а ведь добро и зло — любимые понятия религии.

Фишер — это тип гуманиста, которых я часто делал центральными фигурами своих фильмов. И вся их жизнь катится в тартарары! Он исходит из того, что добра и зла не существует, — однако они присутствуют в фильме, в высшей степени. Но кто их представляет — люди или природа, этого я не могу сказать.

Вопрос о добре и зле — из разряда базовых, тем более о нем лучше не распространяться.

На этот вопрос Фишер отвечает так: «Я верю в радость».

Да-да, именно так. Снимая эту сцену, мы в шутку спрашивали: «Кто такая эта Джой¹?» Ну да, он говорит, что верит в радость, но произносит это с чудовищно

¹ Joy (англ.) — радость.

серьезным выражением лица. В фильме-то нет и намека на радость.

Как ты готовился к съемкам «Преступного элемента»? Форма, стиль — ты что-нибудь планировал заранее?

Еще бы! У нас была раскадровка, которой мы следовали до мельчайших деталей, весь фильм смонтирован по предварительному плану. Почти никаких изменений не вносилось. Мы работали по принципу «eye-scanning». Это когда оцениваешь, на какой части кадра в той или иной сцене фиксируется зрительский взгляд, и в следующей сцене направляешь его туда же — чтобы не блуждал при просмотре, а сразу устремлялся в нужную точку.

В конце Фишер говорит: «А теперь вы можете меня разбудить». Ты рассматриваешь весь фильм как сон?

Нет, скорее это проекция гипнотической грезы. Все начинается в Каире, где Фишера гипнотизирует толстый врач с обезьянкой на плече. Наверное, это была идея Тома Эллинга. Он очень любит смотреть мультфильмы и решил: раз мы в Египте, то у врача на плече должна сидеть обезьянка. Она была довольно надоедливая, все время подпрыгивала и при первой возможности пыталась нас укусить.

Но как ты относишься к идее фильма как сновидения?

Существует немало популярных теорий, которые считают, что кино приближено к снам. Я же воспринимаю кино и сны как два совершенно разных средства передачи информации, если можно их так назвать. Кино так же далеко от снов, как и от реальности. Представляет ли собой кино нечто среднее — это вопрос. Существуют фильмы, в которых угадывается ощущение сна. «Ночь охотника» Чарльза Лоутона, например.

Но сказать, что кино сродни снам, — упрощение, заходящее слишком далеко.

В итоге «Преступный элемент» попал на фестиваль в Канн, где получил приз «за лучшую технику». Ты остался недоволен таким результатом.

И да, и нет, даже не знаю. Жюри, которое оценивало фильм, состояло из очень милых и добрых людей. Кстати, такой же приз я получил за «Европу». Однако я считаю, что «Преступный элемент» — это больше, чем просто техника. Так что не могу сказать, порадовала меня эта награда или нет. Кстати, одним из членов жюри был Дирк Богард, и он счел мой фильм полным фуфлом. По его мнению, то, как мы снимаем, — отвратительно. Что особенно интересно в свете того факта, что он снимался у Фассбиндера в экранизации Набокова [«Отчаяние»]. Позднее я предложил ему сыграть в «Европе», но он, по понятным причинам, не заинтересовался этим предложением.

Однако показ фильма в Каннах, его продвижение, награда — все это означало для тебя определенное признание, которое имело значение для твоей последующей работы.

Само собой! Ведь потом фильм закупили многие страны, это для меня кое-что значило. О том, чтобы «Преступный элемент» был так хорошо принят, позаботился Жиль Жакоб¹. С тех пор мы подружились.

Признание, которое пришло после успеха фильма в Каннах, помогло тебе или у него были отрицательные стороны? Я имею в виду, что теперь требования и ожидания по отношению к тебе как к режиссеру стали значительно выше.

¹ Жиль Жакоб — президент Каннского фестиваля.

Здесь, в Дании, — нет. На самом деле никто не обратил ни малейшего внимания на эту награду, разве что теперь им пришлось уважать меня, раз фильм получил такое распространение за границей. Так что награда мне, пожалуй, помогла.

По поводу Каннского фестиваля могу рассказать забавную историю, несколько безумную. Я, как режиссер фильма, получил приглашение на фестиваль, но не хотел ехать туда без Тома Эллинга и Томаса Гисласона. Чтобы взять их с собой, я поменял свой авиабилет на три железнодорожных билета второго класса. Из-за этого вышел большой скандал, потому что Институт кинематографии не собирался отправлять в Канны никого, кроме режиссера и исполнителей главных ролей.

Состоялась пресс-конференция, где мы вели себя весьма провокационно. Я с радостью это признаю. Многих раздражало наше поведение, а некоторых — вообще наше присутствие на фестивале. Там были и актеры, в том числе черный актер Майкл Гелтинг и Эсмонд Найт. Майкл присматривал за Эсмондом. Они и во время съемок держались вместе, но Эсмонд не подозревал о том, что Майкл чернокожий, ведь он не мог его увидеть. И вот один раз, когда Эсмонд выдал какой-то истинно расистский комментарий, какое-то типично британское пещерно-консервативное замечание, Майкл сказал ему, что он негр. Но и после этого они оставались очень хорошими друзьями.

Но на той пресс-конференции присутствовали тогдашний директор Института кинематографии Финн Обю и заведующая пресс-службой Лиззи Беллеке. Обю поворачивается к Лиззи и говорит ей: «Я уважаю только негра, ведь он сам оплатил свою поездку сюда!» Очень интересное высказывание в свете тех многочисленных поездок по всему миру, которые директор совершил за счет Института кинематографии, ничего не сделав для датского кино.

Но «Преступный элемент» вызвал определенный интерес. Среди прочих с нами связался немецкий продю-

сер Бернд Айхингер из «Нойе Константин фильм» и пригласил нас навестить его в Мюнхене по дороге домой. Для этого мы должны были поменять наши железнодорожные билеты, что обошлось бы нам примерно в пятьсот крон — а таких денег у нас не было. Так что мы подошли к Финну Обю и попросили одолжить нам денег, но он отказал. «Институт кинематографии — не кредитный банк», — ответил он. Тогда мы спросили Лиззи Беллеке и получили тот же ответ. Это особенно интересно, учитывая, что мы ехали на встречу с продюсером, который позднее сыграл большую роль в жизни датского кинематографа. Но такое было к нам отношение. Совершеннейший гротеск, что бы они при этом ни думали о нас и нашем фильме. Никогда этого не забуду.

Каким-то образом нам все же удалось наскрести денег. Я уже точно не помню как.

В Мюнхене нас встретили на вокзале и усадили в гигантский «шестисотый», или как его там, «мерседес». Айхингер прямо с порога предложил мне контракт. В нем был указан ежемесячный заработок, очень приличная сумма. Но я обязывался делать фильмы только с согласия Айхингера и утвержденные им. И при этом мне не разрешалось снимать фильмы у другого продюсера. Такой же контракт в течение многих лет не давал Орсону Уэллсу возможности снимать кино. Потому что его продюсеры не могли прийти к единому мнению ни по одному из его проектов. Я отказался, добавив при этом, что мне очень хотелось бы зарабатывать столько денег, чтобы разъезжать на таком роскошном «мерседесе», как у него. После чего Айхингер бросил ключи от машины передо мной на стол. Красивый жест!

Затем нам предложили посмотреть трейлер к их фильму «Das Boot» [«Подводная лодка»] Вольфганга Петерсена, в помещении правления на последнем этаже огромного здания кинокомпании. Это был отличный экшен, и его собирались выпустить на видео. Ролик был очень мощный, с современной музыкой, где среди

прочих были кадры подводной лодки, поднимающейся из глубины, — впечатляющее зрелище. И вот в комнате зажегся свет, все с улыбками повернулось ко мне: «Ну, как?» Поначалу я растерялся, не знал, что сказать. А потом сказал: «У меня только один вопрос. Почему Германия проиграла войну?» В своем стремлении сделать боевик в американском стиле, где подводная лодка со свастикой являлась одним из важнейших компонентов, они упустили из виду это удручающее обстоятельство. Получилось хуже, чем пропагандистские фильмы Лени Рифеншталь. Просто невероятно.

Так что из предполагаемого совместного проекта ничего не вышло. Время от времени мы снова общались. Айхингер хотел финансировать создание мультсериалов. Но это не моя специфика. Зато с Билле Аугустом у него наладилось великолепное сотрудничество.

После «Преступного элемента» у тебя был другой проект, над которым ты долго работал, но до съемок дело так и не дошло.

Да, это был грандиозный проект — «Le Grand Mal», на который нам не удалось получить грант, хотя мы работали над ним очень долго. Для фильма требовалось финансирование в размере девяти миллионов — сумма по тем временам огромная. Тогдашний председатель Датского института кинематографии Клаэс Кастхольм Хансен мог предложить нам на наш проект только пять миллионов — тогда это был верхний предел для выдачи грантов. Я сказал ему: «Отлично, если ты дашь нам грант на два фильма по пять миллионов, то я сделаю сначала небольшой фильм за миллион, а потом «Le Grand Mal» за девять». Так мы и договорились.

Но тут я чудовищно сглупил. Я начал с того, что сделал тот фильм, который обошелся в миллион, — «Эпидемию». А потом выяснилось, что на «Le Grand Mal» денег нет. Мне надо было поступить наоборот —

сделать более дорогой фильм в первую очередь, а потом уже делать дешевый. Тем временем у меня пропала всякая охота делать «Le Grand Mal». Так часто бывает, когда работаешь над проектом много лет, — под конец знаешь его настолько хорошо, что становится неинтересно. То же самое было у меня с фильмом «Рассекая волны», над которым я начал работать за четыре года до съемок. К счастью, в течение этого периода сценарий долго лежал «под сукном». И перед началом съемок я его почти полностью переписал, так что возникло чувство, что это совершенно новый проект.

Задним числом я думаю: может, и хорошо, что «Le Grand Mal» так и не реализовался, хотя в этом проекте было немало хороших идей.

Ты не мог бы рассказать немного о сюжете этого фильма?

Название фильма, «Le Grand Mal», придумано по аналогии с понятием «le petit mal» — маленькая смерть, — означающим, что в момент оргазма человек может на некоторое время потерять сознание. Есть такой медицинский термин.

Действие фильма должно было происходить в Берлине. Он наверняка получился бы в духе Орсона Уэллса по стилю и атмосфере. Большая часть событий разыгрывается в огромном казино, владельцем которого является властный старик, к тому же замешанный в криминальных делишках. В один прекрасный день владелец казино погибает во время пожара. Вернее, мы думаем, что он погибает.

В фильме есть одна очень забавная сцена, где молодой герой заходит в офис хозяина казино. Он зять владельца, по-моему, я дал ему имя Месмер или что-то в этом духе. Ночь, характерное настроение для фильма нуар. Офис находится возле Берлинской стены, которая в те времена еще существовала. Вдруг звонит теле-

фон, и герой хватает трубку. На другом конце провода слышен голос владельца казино. «А я думал, вы умерли», — говорит молодой. «Я звоню тебе с той стороны», — следует ответ. И тут мы видим старика, стоящего в окне по другую сторону стены.

Интрига была очень запутанная, борьба разных мафиозных группировок и так далее. Кроме того, главного героя я, кажется, сделал нейрохирургом. И ему предстоит сделать операцию по удалению связей между двумя полушариями мозга. Фильм был насыщен символикой. Ведь действие происходило в Берлине, который только что пережил ту же операцию за счет установки Берлинской стены. Фильм был, пожалуй, слишком надуманным. Некоторые из творческих находок я реализовал потом в «Европе». В «Европу» я включил целую сцену из «Le Grand Mal» — ту, где они носят за собой гроб.

А еще что-нибудь из этого проекта ты использовал в своих последующих фильмах?

Только автогонку — в «Королевстве». В «Le Grand Mal» было много таких опасных для жизни автомобильных гонок.

Ты жалеешь, что тот фильм так и не был сделан?

Ну да, жизнь ведь не такая длинная, чтобы тратить четыре года на проект, который потом не реализуется.

Манифест 2

Внешне все прекрасно и замечательно. Молодые мужчины состоят в стабильных отношениях с новым поколением фильмов. Противозачаточные средства, придуманные, чтобы остановить эпидемию, делают контроль за рождаемостью еще более эффективным: никаких неожиданных созданий, никаких незаконнорожденных детей — гены целехоньки. Связи этих молодых мужчин похожи на бесконечный поток балов прошедших эпох. Существуют и такие, кто сожительствует друг с другом в комнатах без мебели. Но их любовь бездушна, это вялая имитация. Их дикарству недостает дисциплины, а их дисциплине — дикарства.

Да здравствуют пустяки!

Пустяки скромны и вездесущи. Они обнажают процесс созидания, не делая секрета из тайн вечности. Их рамки ограничены, но масштабны, поэтому оставляют место для жизни. На фоне основательных и серьезных отношений с молодыми мужчинами «Эпидемия» позиционирует себя как пустяк, ибо среди пустяков чаще всего и встречаются шедевры.

Опубликовано 17 мая 1987 года в связи с премьерой «Эпидемии» на кинофестивале в Каннах.

Ларс фон Триер и писатель Нильс Вёрсель пишут сценарий фильма под рабочим названием «Инспектор и проститутка». Работа почти закончена и должна быть вскоре представлена эксперту Датского института кинематографии Клаэсу Кастхольму Хансену, когда они, к своему ужасу, обнаруживают, что файл в компьютере стерт. Эксперт Института приглашен на ужин в субботу, и у них осталось пять дней, чтобы написать новый сценарий.

Фон Триер и Вёрсель начинают работать над новой историей о молодом враче, действующем в неопределенной стране будущего, охваченной смертельной болезнью — чумой. Молодой врач-идеалист предпринимает собственный «крестовый поход» с целью помочь больным, не подозревая, что в действительности сам во время путешествия распространяет инфекцию дальше...

На ужин приходит гипнотизер с молодой женщиной, которая под гипнозом переживает и пересказывает ужасные сцены из выдуманной истории, созданной двумя сценаристами.

■ ■ ■

Ты человек довольно закрытый и не всегда доступный. Но это тебе, кажется, не мешает время от времени играть в собственных фильмах, например в «Эпидемии». Или в «Европе», где у тебя вовсе не проходная роль молодого еврея. Еще ты появляешься на экране — в старом

фраке Дрейера — с комментариями после каждой серии «Королевства».

«Эпидемия» целиком строится на идее, что я и Нильс Вёрсель играем самих себя в истории о проблемах режиссера и сценариста, которые пытаются снимать кино. Так что это скорее частный фильм, если можно так сказать.

Однако вообще я сторонник того, чтобы автор показывал свое лицо, это важно. Мне самому всегда было интересно, кто стоит за понравившимся фильмом. Поэтому я и читал книжки вроде «Бергмана о Бергмане» — хотел узнать, что он за человек. Тут, правда, встает вопрос, получится ли: может, выznaешь всю подноготную, но все равно ничего не поймешь. Дэвид Боуи, например, интересен в первую очередь как личность, и уже потом интересна музыка, которую эта личность сочиняет. Точно так же и Дрейер был исключительно интересным человеком, несмотря на робость и замкнутость. Но как личность его нужно рассматривать в связи с его фильмами, как и Фассбиндера.

Я действительно засветился в разных эпизодах, о которых ты говоришь, но в то же время должен признать, что я страшно устал от самого себя в ситуациях, когда я обязан быть доступным в качестве медиа-фигуры. Как раз сегодня я написал небольшое обращение к «мировой прессе» о том, что я просто физически не в состоянии давать интервью и общаться со СМИ по поводу «Рассекая волны». Меня охватил внезапный приступ «светобоязни», и вдобавок я переживаю очередной период самокопания, так что для меня важнее продолжать работать над новыми проектами, чем служить живой рекламой для своих фильмов.

После «Преступного элемента» и приза Каннского фестиваля ты снял «Эпидемию» — малобюджетный фильм, который обошелся в полтора миллиона крон.

Да, замысел состоял в том, что мы сделаем его вдвоем с Нильсом. Мы сами будем снимать и играть главные роли. Да, мы собирались все сделать сами! Это было круто! Достаточно было просто включить камеру, войти в кадр и посмотреть, что из этого выйдет. Мы снимали на шестнадцатимиллиметровую черно-белую пленку. Да, как я уже сказал, это было чертовски весело.

Фильм ведь и получился очень смешной.

Да, нам тоже так показалось. Но на премьере почти никто не понял юмора. Народу вообще было мало, да и потом его немногие посмотрели. Но недавно мы его снова показали, после того как по телевизору прошло «Королевство», и теперь все смеялись от начала и до конца. Это очень интересный эпизод, и он заставил меня задуматься о реакциях публики. Этот фильм можно считать своего рода наброском к «Королевству».

Возможно, многие не решались засмеяться, потому что уже посмотрели «Преступный элемент»...

Но ведь нельзя сказать, что в «Преступном элементе» совсем нет юмора. Мы сами порой с трудом удерживались от смеха, пока писали сценарий. Но при переходе от сценария к готовому фильму внешний, видимый юмор превратился в более глубокий и абстрактный.

«Преступный элемент» — это своего рода антиутопия, фильм, проникнутый апокалиптическими настроениями, и эта атмосфера подавляет комический эффект.

В «Эпидемии» та же атмосфера, хотя общий тон несколько легче, чем в «Преступном элементе». Но это самый сложный фильм из всех, что я делал. Оказалось,

что делать все самостоятельно — тяжелый труд. С меня и Нильса семь потов сошло, пока мы возились с техникой. Мы таскали тележки с камерами и осветительные лампы, перезаряжали пленку, одновременно записывая звук.

Ты научился всему этому в киноинституте — снимать, записывать звук и так далее?

Всему этому я научился, снимая свои любительские ленты. Но все сцены для «фильма в фильме» снимал Хеннинг Бендтсен, оператор Дрейера.

Как ты познакомился с ним?

Он выступал у нас в киноинституте приглашенным лектором, рассказывал о Дрейере и показывал фильмы. Его черно-белые съемки выглядели невероятно красиво.

Самый первый эпизод «фильма в фильме», где главный герой, врач-идеалист Месмер, которого ты играешь сам, ходит по подвалу и беседует с другими врачами, снят просто виртуозно. Это длинная непрерывная сцена, которая длится минут семь-восемь и имеет весьма сложную сценографию.

Да, тут мы пытались снимать, как в «Гертруде» Дрейера. Мы снимали старой изношенной тридцатипятимиллиметровой камерой. Но эта сцена интересна и с точки зрения содержания. В ней речь идет о бюрократии и политике в обществе будущего. Моей маме очень понравилось, что я пустился в политические рассуждения. В этой сцене прежде всего обсуждается будущий состав правительства, после того как распространение эпидемии достигнет определенного масштаба. В этом случае правительство должно состоять из врачей, осталось только решить, кто из врачей будет

возглавлять различные департаменты. Министерство культуры, конечно же, будет упразднено! А Месмеру предлагают пост министра без портфеля, но только в случае, если он откажется от своей затеи остановить эпидемию.

Роль Месмера в этой истории довольно ироническая: он врач-идеалист, пытающийся излечить болезнь, хотя на самом деле он же и переносит инфекцию, распространяя ее далее по стране.

Да, это классический сюжет, немного напоминающий «Бал вампиров» Романа Полански, где герой тоже распространяет заразу.

Вернемся к внешнему сюжету, где действуете вы с Нильсом Вёрселем и ваши жены, — какая часть его была написана заранее, а что вы импровизировали на месте?

Сами ситуации не были импровизацией, но большая часть диалогов произносилась спонтанно.

Взять, к примеру, сцену с Удо Киром, где он рассказывает, как родился во время бомбежки Кёльна, о своей матери и ее смерти. Кое-что основано на реальных фактах его жизни, но многое привнесено из чужих рассказов, а кое-что полностью выдуманно мною и Нильсом. То есть сцена снята по сценарию.

Очень интересно было потом читать, как именно эта сцена была оценена критиками. Рецензенты вроде Мортена Пиילה из газеты «Информасьон», которому фильм жутко не понравился, возмущались тем, как насмешливо и цинично господи фон Триер и Вёрсель обошлись с Удо Киром и его трогательным, берущим за душу рассказом.

Так что это была чисто игровая сцена, которую мы написали для актера. И снималась она вовсе не в Кёльне, как утверждается в фильме, а в моей квартире в Копенгагене. В следующей сцене мы снимаем Удо Ки-

ра на фоне озера в парке, где он рассказывает о погибших во время бомбардировки фосфорными бомбами. Эту сцену мы сделали в Бронсхольте, потому что у нас не было денег, чтобы доехать до Кёльна. Но Удо играет эту сцену очень эмоционально и трогательно, когда ходит по городу и показывает разбомбленные улицы и дома.

В этой истории был еще один забавный момент. На раннем этапе, до начала съемок, мы спросили «Дан-маркс радио», не хотят ли они закупить фильм для показа по телевидению. Они ответили, что заинтересованы и даже готовы закупить фильм, не посмотрев его. Но я счел это несправедливым, так что мы вернулись к этому разговору, когда фильм был готов. Экспертная комиссия, состоящая из пяти человек, посмотрела «Эпидемию», — в эту группу входил, среди прочих, Мортен Пииль. После просмотра они заявили, что никогда еще не были столь единодушны в своей оценке: «Эпидемия» — худший фильм, который они когда-либо видели. По их мнению, он совершенно непонятен и лишен смысла и к тому же технически настолько плохо сделан, что показ его по телевидению невозможен.

Это была очень интересная оценка, но еще интереснее, что Мортен Пииль посмотрел фильм дважды и оба раза воспринял его негативно и язвительно. Многих наш проект вывел из равновесия, что заставило меня задуматься. В редакции «Информасьон», которая считается интеллектуальной и радикальной газетой, особенно настороженно отнеслись к моим ранним фильмам. Только после выхода «Королевства» и «Рассекая волны» их мнение на мой счет изменилось.

Кажется, датская пресса точила на тебя зуб, когда «Эпидемия» еще снималась. Фильм был секретным проектом, и ты отказывался давать журналистам какую-либо информацию о нем.

Ну, даже не знаю... Перед тем я был в Лондоне и столкнулся с понятием «закрытая система». Так что мы решили провести съемки за закрытыми дверями, что было нетрудно, принимая во внимание, что действие в основном происходит в квартире Нильса Вёрселя.

Но факс нарушал нашу непроницаемость, то есть мы от имени своей продюсерской компании «Элемент-фильм» постоянно рассылали пресс-релизы по факсу. Они звучали так: «Компания „Элемент-фильм“ консолидировалась». Мы не совсем понимали, что значит это слово, но газеты купились и опубликовали это как новость. Получилось чертовски смешно. Но главное, эта история породила определенное количество домыслов в прессе по поводу нашего проекта, того же разряда, что ранее высказывались в адрес «Преступного элемента». И хотя фильм был отобран на конкурс Каннского фестиваля — первый датский фильм за долгие годы, — к нему все равно относились очень недоверчиво.

«Эпидемия» тоже попала в Канны. Там ее показали вне конкурса. Датские журналисты не скрывали своего злорадства. Они восприняли это как фиаско.

Ты чувствовал на себе действие классического «закона Янте»¹? Ощутил на себе действие старой доброй зависти? Дескать, не возомни, что ты что-то из себя представляешь...

Не знаю... По-моему, хорошо, что я не приехал в Канны, когда там показывали «Рассекая волны». На сей раз пресса была куда более добродушно настроена. Пожалуй, лучшее, что я могу сделать, — это вообще никак не светиться на публике в связи с премьерами своих фильмов.

¹ «Закон Янте» — концепция, сформулированная норвежским писателем Акселем Сандемосе в книге «Беглец замечает следы» (1933). Неписанный закон городка Янте: «Не высывайся, не думай, что ты в чем-то лучше других». — *Прим. перев.*

Но отношение к тебе критиков радикально изменилось после выхода «Королевства». Фильм был принят безоговорочно.

Да, тут все посчитали, что я пошел навстречу публике, и раз так, то и критики могут себе позволить пойти навстречу мне.

Но я помню интервью, которое заведующий отделом кинокритики Датского телевидения Оле Михельсен провел со мной в Каннах в связи с показом «Эпидемии». Он взял у меня интервью перед пресс-конференцией и задал вопрос: «Почему ты не можешь нормально разговаривать с людьми?» На что я ответил, что у меня вообще-то с этим никаких проблем не возникает. «А мне кажется, что у тебя нет контакта с публикой», — заявил он.

А затем состоялась пресс-конференция, которую вел Габриэль Аксель, переводя мои ответы на французский. Она была очень длинная, больше часа, и, конечно, иной раз случалось, что я говорил: «На этот вопрос я ответить не могу». Или говорил «Хм» или «Ну...» Оле Михельсен был там со своей командой, и они засняли всю пресс-конференцию. Они снимали также, как публика уходила из зала.

И что потом показали по телевидению? Сначала кто-то задает вопрос, и я говорю «Ну...». И видно, как несколько человек выходят из зала. Потом задается новый вопрос, и я отвечаю: «На этот вопрос я ответить не могу». И показано, как еще несколько человек покидают зал. А затем следует вопрос Михельсена: «Почему ты не можешь нормально разговаривать с людьми?» Этот репортаж был смонтирован тенденциозно и манипулятивно. Впрочем, телевизионщики в этом поднаторели, это их профиль.

В пресс-релизе «Эпидемии» ты представляешь три фильма, которые должны войти в «европейскую трило-

гию» (тогда ты еще не снял «Европу»). Там ты характеризуешь фильмы следующим образом: «Преступный элемент» — вещество неорганическое, «Эпидемия» — вещество органическое, «Европа» — вещество концептуальное. Что ты хотел этим сказать?

Черт, какой чудовищный вопрос! Это всего лишь слова, которые, как казалось нам с Нильсом Вёрселем, прозвучат достаточно расплывчато и в то же время интригующе. Нет, сейчас, боюсь, я могу чего-нибудь напридумывать. Тут тебе скорее должен ответить Нильс. Хочешь, я ему позвоню?

(Ларс набирает номер, и на другом конце провода раздается голос Нильса Вёрселя. Тот, однако, не может сразу ответить и обещает перезвонить. Проходит некоторое время. Затем по факсу мы получаем следующий комментарий:

«Насколько я помню историю с этими формулировками, которые мы сочиняли по-английски, то мы долго сомневались, выбирая из нескольких определений, пока не остановились на слове „вещество“ („substance“). Также рассматривался термин „материя“ („matter“). Еще я помню (хотя, может быть, я придумал это объяснение позже), что определения „неорганический“, „органический“ и „концептуальный“ относятся к связующему элементу трилогии: гипнозу. В „Преступном элементе“ тема гипноза присутствует в виде простой составляющей — театра, инсценировки. В „Эпидемии“ она получает реальное, документальное, органическое воплощение. А в „Европе“, сценарий которой еще не был написан на момент издания пресс-релиза, предполагалось загипнотизировать саму публику в кинозале. Это объясняет, почему мы остановились на слове „субстанция“, а не „материя“».)

«Эпидемия» поделена на пять частей, и каждая часть соответствует одному из пяти дней, в течение

которых разыгрывается действие фильма. При помощи этого эффекта фильм помещается в русло «правдоподобия», обретает привязку к реальности. Хотя история, очевидно, вымышленная, таким образом создается впечатление реальности происходящего. Тем же приемом пользуется Хичкок в «Психозе», предпослав фильму титры с указанием точного места действия (Финикс, штат Аризона), даты и времени последующей драмы. И у тебя тоже выдуманный сюжет кажется основанным на реальных событиях.

Я полностью согласен. Именно это мы имели в виду, снабжая «Эпидемию» такими титрами. Похожие мысли были у меня и по поводу «Рассекая волны». Мы поместили историю в прошлое, в данном случае в семидесятые, чтобы подчеркнуть ее значимость. Если перенести рассказ в иную историческую эпоху, это сразу придаст ему вес.

Я прекрасно помню вступление к «Психозу». Там указание точного времени на самом деле не имеет никакого значения для сюжета — кроме того, что мы должны воспринимать все происходящее как основанное на реальных событиях.

Но странно, что в фильме это указание больше не повторяется. Можно было предположить, что Хичкок во имя последовательности и для сугубой реалистичности будет продолжать указывать время и место действия, как это часто бывает в американских телесериалах.

В том-то и дело, что это может сработать только в начале фильма. Сама надпись сделана строгим канцелярским шрифтом, что соответствует обстановке офиса, где начинается действие. А потом, в мотеле Бейтса, мы выпадаем из времени. Очень специфический прием, который придает рассказу еще большую эффектность.

(Наш разговор временно прерывается. Телефон звонит три раза подряд, и Ларс берет трубку.)

Уверен, что у Вуди Аллена был секретарь, который отвечал на звонки, когда ты брал у него интервью в Нью-Йорке. Полная сосредоточенность. «Отвечайте на звонки!» У меня почему-то так не получается. Вместо серьезного разговора выходит болтовня. Поэтому расскажу еще один анекдот, связанный с «Эпидемией».

Мы собирались ехать на съемки в Германию — Нильс, я и оператор Кристофер Ньюхольм, очень приятный парень, с которым мне не раз доводилось работать. Он, кстати, еще и режиссер. Мы взяли напрокат огромный «мерседес» и покатались в Германию, в Кёльн. В центре Кёльна нам не удалось найти свободного места для парковки, так что мы поставили машину прямо на тротуар и ушли. На самом деле там вокруг стояло множество машин, припаркованных подобным образом.

Для сцены нам нужны были маникюрные ножницы и кочан цветной капусты, и Нильс побежал их покупать. Нильс отлично бежит. Мы с Нильсом тогда были стрижены довольно коротко, а вот у Кристофера была роскошная черная шевелюра и борода. Он выглядел как южанин, скорее напоминал цыгана или араба. И вот он подошел к багажнику, достал и надел на себя пояс с карманами для аккумуляторов и объективов. Сам я должен был играть в сцене, поэтому сидел в машине на водительском сиденье и примерял различные темные очки.

И вот появляется Нильс, садится в машину, а Кристофер стоит на тротуаре. Тут к нам подходит молодой полицейский. Не говоря ни слова, он делает мне знак, чтобы я опустил стекло, и дрожащей рукой предъявляет свои документы. Я говорю: «Я очень сожалею, я понимаю, что нельзя парковаться на тротуаре. Какие-то проблемы?» — «Нет, — говорит он. — Просто не двигайтесь». И вдруг я вижу, как человек семь-восемь, одетых в штатское, подбегают к нам с оружием в руках. Один

из них приставляет к моему виску пистолет, а второй бьет кулаком Нильса. А Кристофера заставляют лечь лицом вниз на капот. Все эти полицейские стоят вокруг нас, и вид у них довольно перепуганный. Все они очень молодые, и все стараются стать так, чтобы ничто не загоразживало им машину на случай, если придется применить оружие. Я вспомнил, что за день до того читал, как полицейский застрелил молодого югослава за то, что тот не послушался приказа и не остановил машину.

Выяснилось, что мы припарковались прямо перед крупнейшим банком Кёльна, точно под их камерами видеонаблюдения. А «Фракция красной армии» всегда использовала «мерседесы», когда проводила свои акции. А тут еще я примеряю темные очки, Нильс бежит туда-сюда, а Кристофер надевает пояс с аккумуляторами, похожий на кобуру. Представляю себе, как они сидели, припав к экрану, гадая, что же мы затеем. Все это напоминало пародию на вооруженное ограбление в фильме Фассбиндера.

Короче, нам пришлось просидеть так с полчаса, пока они проверяли наши документы. Никто не поверил, что трое датчан приехали в Германию снимать фильм! Но потом нас отпустили без единого извинения.

Ты испугался?

Нисколько. Наоборот, я был в ярости. Я был просто вне себя от ярости. Это был сплошной абсурд. В какой-то момент я оглянулся. Мы остановились на одной из самых оживленных улиц Кёльна. И тут я увидел, что улица перегорожена полицейскими с двух сторон. Мы пытались связаться с братом Нильса, который жил в Кёльне, но его не оказалось дома. И вдруг он идет нам навстречу по улице и проходит мимо, не заметив нас. Он рассматривал оцепление и был совершенно поглощен этим занятием: он никогда раньше не видел такого обилия полицейских в одном месте. Не знаю, что

могло бы произойти, если бы он увидел Нильса и подошел к нам. Малейшее неосторожное движение могло вызвать реакцию со стороны полицейских. Кристофер все время сжимал в руках камеру. Однако он не знал, что будет, если он начнет снимать, поэтому так и не решился ее включить. Иначе у нас было бы немало отличных кадров!

Возвращаясь к «Эпидемии» и ее внешнему сюжету — про тебя, Нильса Вёрселя и эксперта Датского института кинематографии Клаэса Кастхольма Хансена. Итак, вы с Нильсом должны передать ему готовый сценарий под названием «Инспектор и проститутка», однако текст в компьютере полностью стерся.

Да так оно и было. У нас был случай, когда таким образом исчез целый сценарий. Это была одна из редакций «Le Grand Mal». Но тот сценарий, о котором мы говорим в «Эпидемии», больше похож на «Преступный элемент». И мы обсуждаем, что мы можем сделать в этой ситуации. Середину мы точно могли бы вспомнить и записать заново. Завязку хоть с трудом, но тоже припомнили бы. А вот с развязкой дело обстоит совсем плохо. Никто из нас не может ее вспомнить и воспроизвести. Она была слишком запутанная. Кажется, где-то в начале фильма Нильс говорит: «С чего, черт побери, начинался весь этот сценарий?» И тут звонит Клаэс Кастхольм из США. Эта сцена и снималась в США, в Атлантик-Сити, Александром Грошинским — оператором, который обычно работает с Йоном Бангом Карлсеном. Поначалу мы записали длинную сцену, которая вся ушла в брак, потому что у меня была камера, взятая напрокат у Йенса Йоргена Торсена, — старая консервная банка, «Болекс» с тремя объективами. Проблема заключалась в том, что когда мы пытались снимать широкоугольным объективом, два других объектива попадали в кадр.

По сюжету эксперт института, Клаэс, должен был присутствовать на заключительном ужине в конце фильма. Но тут он струхнул и не захотел участвовать. Понадобилось несколько бутылок красного вина, прежде чем мы уговорили его сняться в этой сцене. Но он говорит в фильме несколько отличных реплик. Особенно мне нравится одна, когда он прочел наш с Нильсом сценарий, вернее, всего лишь заготовку страниц на двенадцать. Он говорит: «Во всяком случае, в этом есть патетика!» Да, немало понадобилось алкоголя, чтобы его на это подвигнуть.

Он что, боялся?

Да, он нервничал. Или, скорее, не хотел. Но постепенно он смягчился. И получилось отлично.

В начале фильма, в первый день действия, у тебя есть сцена в государственном архиве, который ты называл «Память Дании».

Нильс работал в свое время в государственном архиве. Думаю, именно потому этот эпизод и появился в фильме. Но, на мой взгляд, это невыносимо скучная сцена. Очень вялая. Текст про чуму, который читает сотрудник архива, просто бесконечный. С другой стороны, в архиве мне удалось попробовать несколько очень эффектных вариантов освещения. Эту сцену снимал я сам и мог поиграть со светом. Это было очень здорово. Раньше я сам никогда не пытался ставить освещение.

В «Эпидемии» ты все время переходишь от актуального действия к воспоминаниям и обратно, и это вообще характерно для твоего стиля работы. Такая структура рассказа присутствует уже в «Преступном элементе».

Тут ты совершенно прав. Думаю, это вопрос вкуса. У меня было желание сделать историю более загадоч-

ной за счет разных уровней повествования. Воспоминания в данном случае — очень интересный уровень. Мне нравятся фильмы вроде «Провидения» Алена Рене, где действие происходит в нескольких измерениях. Пожалуй, этот фильм отчасти утратил эффект, но я помню, какое впечатление он произвел на меня, когда я увидел его в первый раз. Он по-прежнему оказывает на меня положительное воздействие, а Джон Гилгуд и Дирк Богард там великолепны, каждый в своей роли.

В своих фильмах ты постоянно повторяешь некоторые элементы и мотивы, которые зачастую оказывают почти гипнотический эффект.

Да, это правда. Мне трудно объяснить, зачем я это делаю, потому что ведь нередко действуешь без всякой конкретной цели. В голове у тебя возникает идея, однако фильм — это во многом еще и техника. Если бы я был художником, то оказался бы перед выбором: взять узкую или широкую кисть или процарапать слой краски, как делал Мунк, или покрыть лаком и т. д. В фильме тоже выбираешь, использовать флэшбэки или придерживаться линейного нарратива. Можно уделить больше всего внимания обстановке, или реквизиту, или актерской игре. То есть постоянно оказываешься в ситуации выбора — выбора средств для создания целостного впечатления.

На такие вопросы очень трудно отвечать. Все обстояло бы куда проще, работай я в определенном жанре, где моей целью было бы прежде всего испугать публику. Тогда легко выбрать технику и изобразительные средства, которые способны пугать зрителя. Однако те фильмы, которые я делаю, нацелены, как мне кажется, на куда более сложный результат. Поэтому трудно дать однозначный и простой ответ, почему мои фильмы получаются именно такими, а не другими.

Конечно. Открытая структура твоих фильмов оставляет большую свободу для интерпретаций. Каждый может трактовать фильм так, как ему хочется.

Вот именно. Или не трактовать вообще — такая возможность тоже существует.

Во второй день действия фильма вы с Нильсом устраиваете перформанс. Ты рисуешь на стене линию, которую делишь на отрезки, давая им разные названия.

Это был кивок в сторону киносценаристов. Этому приему нас учили в киношколе. Такой метод отлично работает, когда пытаешься структурировать фильм.

Ты считаешь, что методы, которым учат в киноинститутах, могут помочь в создании хороших сценариев и хороших фильмов?

Не думаю, что можно сделать хороший фильм, всего лишь рабски следуя тому, чему тебя учили. Но в этих методах, конечно, содержатся некоторые неплохие приемы и полезные механизмы, которые потом могут пригодиться в работе. Например, важно, в каком порядке ты собираешься представить зрителю персонажей или как строится последовательность событий. Если хочешь постоянно держать публику в напряжении, это исключительно важно. И я имею в виду не только триллер, но и взаимодействие двух персонажей в драме. Это может быть мелодрама, где один из партнеров собирается уйти, потому что полюбил другого. Напряжение создается, когда он или она собирается сообщить об уходе. Или решает не рассказывать. Или затягивает процесс, скрывая происходящее за вереницей подарков: цветами и коробками конфет. Тут драматургия та же, что и в детективе. Все время встает вопрос, *когда и как* что-либо будет происходить. И тут драматургические теории вполне применимы.

Я сам учился всему этому постепенно. Особенно в процессе съемок «Королевства». Где и когда расположить переломные точки. Вся американская кинодраматургия, которая является основой для всех этих теорий, сводится к тому, чтобы максимально заострить ситуацию. Эмоционально заострить. Возможно, герой покупает коробку конфет, беседует с агентом по недвижимости, чтобы продать дом, — все, что угодно, что ведет к неизбежному разоблачению неверности и последствиям для всех участников. Чем больше отвлекающих маневров совершает герой, тем с большим напряжением зритель ожидает финальной сцены и тем острее на нее реагирует. Банальные сцены, тем не менее обладающие особым значением.

В этих теоретических моделях содержится доля риска. В начале и середине восьмидесятых был такой период — во всяком случае, в Швеции, — когда продюсеры и эксперты Института кинематографии помещались на американской драматургии. Сценарий, который не следовал этой модели, не имел шансов пойти в работу. Тебе наверняка оказалось бы сложно реализовать свои замыслы в Швеции в тот период.

Многие американские фильмы следуют этому образцу «от» и «до». Помню, когда я смотрел «Неспящих в Сиэтле» Норы Эфрон, я поминутно мог предсказать, что будет происходить дальше. Когда мальчик исчезнет, когда и как он вернется. Каждый поворот сюжета соответствовал схеме. Эта предсказуемость безумно раздражала, и потому фильм получился скучным. Мне кажется, интереснее заострить сюжет каким-то более хитрым способом, более радикальным.

Кстати, если в связи с этим посмотреть на ситуацию в датском кино, создается впечатление, что здесь больше открытости к новым идеям и экспериментам,

чем в других странах. Тебе дали возможность сделать «Преступный элемент» и другие фильмы, которые по сравнению с прочей кинопродукцией были довольно продвинутыми и смелыми.

Это правда. На мой взгляд, у нас в Дании очень хороший закон о кино. Не могу себе представить, чтобы мне удалось сделать такие фильмы где-нибудь, кроме Дании. Возможно, я мог бы снять их в Советском Союзе до смены системы. Тарковскому ведь удавалось снимать свое кино только в СССР. Но мне идеально подходит наша система.

Давай вернемся к той сцене в «Эпидемии», где ты проводишь линию на стене — ты отмечаешь на ней отрезок в две трети ее длины и пишешь там «драма», а потом говоришь: «Здесь народ заскучает и захочет уйти из кинотеатра. Здесь нужно вводить драматический конфликт». Это твое собственное открытие или ты следуешь американской модели?

Пожалуй, это соответствует американской модели. Потому что обычно, когда минует примерно две трети экранного времени, происходит кульминация, поворотный момент. Тут начинается решающая, заключительная фаза драмы. Эта сцена в «Эпидемии» очень забавная. Мы сняли ее за один дубль. Для этого пришлось испортить стену в доме у Нильса.

У вас не осталось денег, чтобы заново покрасить стену в доме у Нильса? Я знаю, что фильм делался в рамках весьма скромного бюджета, но не настолько же скудного...

Я не помню, чем там кончилось. Расходы на производство «Эпидемии» составляли около миллиона датских крон, и я думаю, мы превысили бюджет на десять тысяч. Фильм был таким дешевым, что директор Инсти-

тута кинематографии Финн Обю с подозрением отнесся к нашему проекту и решил выдавать нам грант крошечными порциями. Думаю, он подозревал, что мы собираемся положить деньги в банк и получать проценты — с грантом так поступать запрещено. Другое дело, если бы фильм стоил двенадцать миллионов. Полуторачасовой игровой фильм за миллион крон — это уже не просто необычно, для бюрократов от кино это подозрительно.

В одном месте в «Эпидемии» ты говоришь, что «фильм должен быть как камень в ботинке»...

Думаю, это связано с тем, что я вдруг понял — мы делаем фильм, который как камень в ботинке! Тогда, по крайней мере, лучше обратить это в преимущество. Но я и в самом деле думаю, что фильм должен раздражать. Это не так уж плохо. Скучно делать то, что никак не затронет зрителя.

А затем следует длинная сцена, где ты лежишь в ванне...

Да, кажется, это там, где я лежу и произношу монолог о вине...

Ну, я точно не помню, о чем ты говоришь, но вполне возможно, что о вине.

Нет, я-то мало что говорю, но к нам приходит консультант по винам и начинает вещать про свой предмет. Когда мы снимали эту сцену, он был пьян в стельку. Не помню, сколько вина он в себя влил, прежде чем мы начали снимать. Он купил нам виски на свои деньги, — приятно было видеть все эти ящики с виски, которые вносили в квартиру Нильса.

Но у тебя, по-моему, самые лучшие отношения с водой...

Ну да. Как видишь, мы поставили здесь, в доме, джакузи. Принимать ванну для меня огромное наслаждение.

Третий день называется «Германия» и начинается с перечисления названий немецких городов, так же как и в «Картинах освобождения».

Да, и тут мы заметили, что записываем их на портативной печатной машинке марки «Гермес». А портативный «Гермес» играет важную роль в «Хомо Фабер» Макса Фриша, любимом романе Нильса Вёрселя. Его потом экранизировал Фолькер Шлёрндорф, но странность в том, что никакой печатной машинки в этом фильме нет, так что Нильс счел его экранизацию неудачной.

Но в этой сцене вы говорите о главном герое будущего фильма, «добром Месмере». Он едет по Европе, охваченной болезнью, и должен встретить на своем пути кого-то, наверно теолога, чтобы дать вам возможность высмеять религию и образование и тем самым привнести в трагедию немного юмора. Каково твое отношение к религии?

Мои родители были ярые атеисты, для них атеизм практически стал религией. Поэтому эта тема у нас в доме была табуирована. Тем не менее я интересуюсь религией. Я верующий. Я принял католицизм, когда женился в первый раз. Моя тогдашняя жена Сесилия была католичка, и мои дочери крещены в католической вере. И я практикую эту религию. Я молюсь несколько раз в день.

Но потом я развелся, а это противоречит канонам католицизма. То есть разводиться можно, но нельзя потом снова жениться. Если только не удастся признать первый брак недействительным. Очень удобно иметь представителя Бога на земле в лице Папы. В итоге сама идея Бога приобретает вполне человеческое измере-

ние. Все итальянское общество построено на принципе: ты — мне, я — тебе. Мне кажется, католицизм — очень человеческая религия.

Ты обратился в католицизм в связи с женитьбой. Но ведь потребность в вере, в религии наверняка была у тебя и раньше?

Конечно. Потребность была всегда. Мне всегда хотелось подчиняться внешнему авторитету. Но это было чрезвычайно сложно, так как меня воспитали в непочтительном отношении к авторитетам. Благодаря такому воспитанию я осознал важность свободы вероисповедания. Мой отец, например, был ярым противником миссионерства, считал его грубым вмешательством в личную жизнь. Он каждый раз выходил из себя, когда в дверь к нам звонили свидетели Иеговы. А еще он ненавидел сборы пожертвований. При этом он работал в социальном департаменте, чья основная задача — заботиться о людях и удовлетворении их нужд. Однако он считал, что за это должны отвечать политики, а не благотворительные организации.

Ты играешь в фильме две роли — себя самого и доктора Месмера. Что ты думаешь об актерстве?

У меня не очень получается. Может, из меня и удалось бы сделать приличного актера, но на это потребовалась бы уйма времени. К тому же всегда очень нервничаешь, когда приходится браться за дело, в котором ничего не смыслишь.

Однако ты сыграл в собственных фильмах несколько небольших ролей — ночной портье в «Преступном элементе», молодой еврей в «Европе».

Это персонажи курьезные и скорее малосимпатичные. Тут я как Полански. Он предпочитает играть вся-

ких проходимцев, а не героев. Чутьочку эксгибиционизма можно себе позволить.

Ты уже упоминал Удо Кира, актера, который занят в большинстве твоих фильмов. Ты уже был знаком с ним, когда снимал «Эпидемию»? И что так привлекло тебя в нем как в актере?

Я познакомился с Удо Киром на кинофестивале в Мангейме, где показывал «Преступный элемент», а Удо тоже привез туда фильм, который сам срежиссировал и в котором к тому же играл две роли — мужчину и женщину. Кажется, этот фильм назывался «Последняя поездка в Харрисбург». Разумеется, я и раньше видел его во многих фильмах Фассбиндера. На фестивале мы разговорились, и Удо заявил, что охотно снялся бы в одном из моих будущих фильмов. Я тогда как раз планировал снимать «Медео», а французский актер, которого я пригласил на главную роль Ясона, Нильс Ареструп, в последний момент отказался. Я спросил Удо, и он согласился. Еще я его спросил, умеет ли он ездить на лошади, и Удо, который хотел получить эту роль, ответил, что умеет. После этого он пошел и взял первый и единственный в своей жизни урок верховой езды. Он человек очень мужественный. Его первая сцена в «Медее» совершенно головокружительная. Он должен на лошади въехать в дом, взять в седло женщину и снова выехать на улицу. Для таких вещей обычно приглашают каскадеров. Но Удо прыгнул в седло и отыграл сцену дубль за дублем без малейших затруднений и даже ни разу не упал.

В твоих фильмах ему нередко выпадает играть всякие воплощения зла.

Да, с таким лицом, как у него, легко застрять в одном амплуа.

На пятый день фильма, в пятом эпизоде «Эпидемии» вы с Нильсом Вёрселем приглашаете на ужин эксперта

Института кинематографии, чтобы представить ему свой проект. На ужин также приглашены гипнотизер и его медиум.

Это был очень известный гипнотизер, и он только что вышел из тюрьмы, где отсидел полтора года или что-то в этом духе. Его осудили за изнасилование пятнадцати женщин. Он их сначала гипнотизировал, ну а потом — сам понимаешь. Думаю, на приговор повлияла его манера себя вести. Он вел себя очень вызывающе и надменно, даже перед судом присяжных. Так что в каком-то смысле он сам себе вынес приговор. Но гипнотизер он был очень умелый и мог делать с людьми под гипнозом что хотел.

В то время ни я, ни Нильс его близко не знали, и мы никогда ранее не присутствовали на гипнотическом сеансе. Он привел с собой трех девушек, все три были хорошими медиумами. После кинопроб мы отобрали одну, которая и снялась в фильме. Он ввел ее в состояние транса за пятнадцать секунд, и я помню, что мы с Нильсом переглянулись — дескать, они нас просто дурачат. Так все это было невероятно. А еще через несколько минут она рыдала так безудержно, что вся блузка у нее промокла от слез. Я повидал немало актеров, которые могут плакать по команде «Мотор!», но ничего подобного я никогда не видел.

После этого у меня возникла идея при случае загипнотизировать актеров. Могло бы получиться очень интересно. Потому что обычно работаешь в рамках их актерского таланта, который имеет свои пределы. Но если они и впрямь обладают таким талантом, то в комбинации с тем высвобождением энергии, которое дает гипноз, может получиться нечто феноменальное. Вернер Херцог работал с гипнозом, но его актеры находились в состоянии транса. Я же думаю, что при помощи гипноза можно заставить актеров вести себя совершенно естественно.

И как ты себе это представляешь?

Ну, сначала обсудить с актером роль, проговорить основные реплики персонажа, а потом передать его в руки гипнотизера. На самом деле суть в том, чтобы позволить себе стать другим человеком. Мне кажется, при помощи гипноза этого можно было бы добиться.

Но то, что мы наблюдаем в «Эпидемии», когда медиум рассказывает о страшном распространении чумы и с чудовищной остротой и интенсивностью реагирует на эти вымышленные события, — это, стало быть, не сыграно, а пережито?

Именно так. Девушка-медиум очень нервничала перед съемками этой сцены. Так что мы предложили отснять один дубль без гипноза. Но она отказалась. И снялась в сцене под гипнозом. И получилось очень убедительно.

Ты заранее рассказал ей историю из «фильма в фильме»?

Нет, ей дали прочесть кусок из книги о чуме в Лондоне. А потом попросили перенестись в это время и в эту ситуацию. В фильме создается впечатление, как будто она пересказывает содержание нашего задуманного фильма. Но на самом деле реплику гипнотизера: «Войди в фильм. Войди в „Эпидемию“» — мы наложили потом.

Эта реплика напоминает голос рассказчика из «Европы», который призывает нас погрузиться в фильм.

Да, пожалуй. Ничто не ново под луной.

На съемках «фильма в фильме» оператором у тебя был Хеннинг Бендтсен, когда-то работавший с Дрейером. Затем ты снова пригласил его, когда снимал «Ев-

ропу». Ты не мог бы рассказать о сотрудничестве с ним?

Работать с ним было очень интересно. У Хеннинга были свои особенности, свои тайны, в которые он не собирался посвящать режиссера. Например, он всегда использовал мягкий фильтр, когда снимал актрис крупным планом. Я не возражал. Просто я еще со времен киноинститута привык, что если уж использовать фильтр, то на полную катушку, чтобы добиться ощутимого эффекта. Это мы переняли у Фассбиндера и его оператора Ксавера Шварценбергера, который никогда не скупился на эффекты.

Помню, как мы делали кинопробы актеров для «Европы», в первую очередь Барбары Зуковой, которая должна была играть главную роль. Мы посадили ее перед камерой, и я сказал: «Ну а освещение тебе не нужно?» — «Конечно, нужно», — ответил Хеннинг, пошел и принес очень слабенькую лампочку. Этой лампочкой он поводил около ее лица. «Спасибо, я доволен, — сказал он. — Я выяснил все, что мне было нужно». Меня это просто поразило. Он прочитал ее лицо и уже знал, как ее надо снимать.

Ну а как тебе понравилось то освещение, которое он ставил?

Мне очень хотелось, чтобы освещение было как у Дрейера в «Слове» или в «Гертруде». Он работал с большим количеством мелких источников света и лампами подсветки, которые делили пространство на свет и тень. У меня вообще была идея сделать фильм о «Гертруде», для которого я собирался разыскать как можно больше людей, принимавших участие в съемках. Но никто из продюсеров этим не заинтересовался. Дрейером, кажется, интересуются только теоретики киноискусства. Те, кто практически работает сегодня в датском кино, о нем и думать забыли. Но для меня, как ты знаешь, он очень много значит.

Ты как-то не без гордости заявил, что после премьеры восемьдесят седьмого года многие датские критики назвали «Эпидемию» худшим датским фильмом всех времен. В ноябре девяносто седьмого в Дании состоялась вторая премьера фильма. Тогда критики изменили свое мнение?

По-моему, да. Во всяком случае, немного. Я рецензий не читал. Я сейчас почему-то вспомнил Клауса Рифбьерга, который однажды, давным-давно, написал рецензию на «Причастие» Бергмана, в которой подверг фильм убийственной критике. А потом опубликовал новую рецензию, где писал, что пересмотрел свое отношение и что его первая реакция была поспешной, а «Причастие» — важнейшее произведение искусства. Единственный раз я столкнулся с тем, что кто-то может так поступить. Но чтобы взять на себя такую смелость, нужно быть человеком уровня Рифбьерга.

В основе сюжета классическая трагедия Еврипида, которая разыгрывается в несколько архаичной обстановке, но без признаков конкретной эпохи. Медею бросил муж, Ясон, который хочет жениться на Главке, дочери коринфского царя Креона. Царь Эгей предлагает убежище Медее и ее детям. После свадьбы Главка отказывается ложиться в постель с Ясоном, пока он не заставит Медею покинуть страну. Креон находит Медею и приказывает ей уехать. Медея зовет к себе Ясона и делает вид, что согласна на его условия. Она дарит Главке свадебный венец, пропитанный ядом. Уколовшись шипом, спрятанным в венце, Главка умирает, с ней умирает и ее отец Креон. Медея убивает своих сыновей. Теперь Ясон потерял все. Медея покидает страну на корабле царя Эгея.

■ ■ ■

Ты экранизировал сценарий Дрейера «Медея», который ему не удалось поставить самому. Для тебя это дань уважения, выражение благодарности или тебя просто привлек сам сюжет?

Сюжет меня несколько не привлекал! Я никогда не интересовался классическим театром. Меня больше всего интересовало то, что этим материалом когда-то занимался Дрейер.

Я получил заказ от театрального департамента на телевидении и предложил им сделать версию «Ромео и Джульетты». Но их только что назначенный директор, Биргитта Прайс, не особенно заинтересовалась моим предложением. Однако они хотели, чтобы что-нибудь я для них поставил. Биргитта Прайс сама ставила в театре «Медею», классическую версию Еврипида, с Кирстен Олесен в главной роли. И теперь она вынашивала планы сделать телепостановку, но на этот раз по сценарию Дрейера. Она не решалась взяться за него сама и спросила меня, не хочу ли я. В противном случае придется ставить ей. А я не мог допустить, чтобы она работала со сценарием Дрейера! В какой-то степени я чувствовал родство с ним в толковании Медеи. Так что я решил пойти от его сценария, сохранив его реплики, но перенести действие на скандинавский ландшафт. Я не совсем уверен, но у меня создалось впечатление, что Дрейер собирался снимать первые сцены фильма в Греции. В начале рукописи есть указания, говорящие о том, что действие начинается на развалинах амфитеатра. К сожалению, ему не удалось снять этот фильм. У него было множество замыслов, которые так и остались нереализованными.

Но могу сказать, что я в восторге от этого фильма. Мне больше всего нравятся ландшафтные съемки. Впервые в жизни я попытался выйти на природу и начать снимать. Это оказалось очень здорово, и на острове Юлланд нашлось множество великолепных мест для съемок. Раньше я снимал сцены под открытым небом только ночью, когда свет моделирует нужную обстановку. Но здесь мы практически все время снимали днем. Мне кажется, эти сцены на открытых ландшафтах проникнуты духом Куросавы.

Работа с Кирстен Олесен складывалась не лучшим образом. Но мне удалось заполучить на роль Ясона Удо Кира. Изначально я собирался взять на эту роль французского актера Нильса Ареструпа, с которым

я познакомился в Париже и который оказался человеком на редкость неприятным. Он сказал, что очень хочет сниматься в моем фильме. Но едва за мной закрылась дверь, он скорчил насмешливую гримасу, — я почти физически это ощутил. Он просто врал мне в глаза. У него не было ни малейшего желания участвовать в фильме, о чем мы узнали за десять дней до начала съемок. Многие французы настоящие свиньи, мне приходилось иметь дело с другими французскими актерами, которые вели себя точно так же, как Ареструп.

А почему ты решил пригласить на эту роль Ареструпа? Ты видел его в каком-нибудь фильме?

Уже не помню, но он был датского происхождения и немного говорил по-датски. Однако это вряд ли могло чем-нибудь помочь. Позднее я видел его во «Встрече с Венерой» Иштвана Сабо, — этот фильм не убедил меня в его таланте. Но он выдающийся театральный актер.

Тогда я позвонил Удо, с которым раньше работал в «Эпидемии», и спросил, умеет ли он ездить верхом. Он присоединился к нам, и его участие придало фильму совсем иной характер. Баард Ове тоже сыграл важную роль. Как и Пребен Лердорф-Рей.

Два старых дрейеровских актера...

Вот именно. У нас была сцена, где Баард Ове должен был скакать на лошади. Все предполагалось снимать одним дублем. Сначала через кадр проносится на лошади Удо, затем на другой стороне реки мы видим еще нескольких всадников, проезжающих мимо Баарда Ове. Тут с нашей стороны реки в кадре появляется Кирстен Олесен и обменивается с Баардом Ове несколькими репликами. Затем мы переводим камеру с них и делаем панораму ландшафта, где видны двое бегущих детей, и наконец камера останавливается на лице Пребена Лер-

дорф-Рей, который должен сказать: «Медея, детей отправили домой из школы».

И тут начались проблемы. Во-первых, оказалось, что Удо не может проскакать с нашей стороны реки, так что нам пришлось посадить его на лестницу, которую несли двое рабочих. Итак, они пробегали в кадре с лестницей и Удо, так что создавалось впечатление, будто он проезжает мимо нас верхом на лошади. С другой стороны реки все оказалось не менее сложно, потому что лошадь Баарда Ове все время увязала в иле. Но он сумел с ней справиться: он очень опытный наездник. Затем шел диалог с Кирстен, и тут все было гладко. Но при этом надо было следить за погодой, за овцами, которые должны были находиться в определенном месте. Да еще за этими сопляками.

Короче, после долгих и мучительных приготовлений, где-то во второй половине дня мы готовы были снимать эту сцену. И все пошло отлично, все складывалось наилучшим образом, пока камера после панорамы не остановилась на Пребене Лердорф-Рее. «Я забыл, что я должен сказать», — пробормотал он. Да и неудивительно, что после такого долгого ожидания он не мог вспомнить свою реплику.

Мы снимали дубль за дублем, и с каждой новой попыткой я все больше сокращал реплику Пребена. К концу дня, когда вот-вот должно было стемнеть, мы делали последний дубль. К этому моменту я сократил его реплику до одного-единственного слова: «Медея!» Наконец все получилось, все прошло гладко, мы сделали панораму и перевели камеру на Пребена. Мы сидели, припав к монитору, и ждали, что называется, скрестив пальцы. «Ну, давай, Пребен! Давай же!» И тут он произносит свои исторические слова: «Как, черт подери, ее звали?» Это было незабываемо! Он умудрился забыть имя, написанное крупными буквами на обложке сценария. Но он очень приятный человек. Когда-то в молодости торговал древесиной. И продолжал этим зани-

маться параллельно с актерской работой. Ему принадлежат также мудрые слова, что он еще не встречал режиссера, который сказал бы ему что-нибудь полезное. Он отработал в кино всю жизнь, но мне показалось, что он никогда никого не слушал. Однако он очень хорош — например, в «Слове» Дрейера. Просто великолепен!

У нас было преимущество — мы всегда могли переменить сцену, если она нам не нравилась. В нашем распоряжении был долгий съемочный период на Юлланде, и когда погода была хорошая, мы могли выйти на натуру и снимать снова. Больше всего проблем возникло с этим несчастным кораблем викингов. Мы предполагали взять на борт пару лошадей, но они пугались, когда покидали твердую землю. Стоило подуть ветерку, корабль начинал покачиваться и они впадали в панику. Так что нам пришлось заменить их на других, поменьше, а потом на совсем маленьких. В конце концов нам пришлось взять таких крошечных лошадей, что их холки едва виднелись над бортами. Просто не понимаю, как викинги плавали в свои походы, если у них были такие же нервные лошади.

Съемочный период прошел замечательно, у меня подобралась такая отличная команда. Многие не советовали мне сотрудничать с «Данмаркс радио». Поговаривали, что с ними просто невозможно иметь дело. Но оказалось, что все как раз наоборот. Они работали с огромным энтузиазмом. Продюсер, Бу Лек Фишер, оказался человеком толковым и безумно симпатичным. А общение со съемочной группой я вспоминаю как сплошное удовольствие. Поэтому грустно было наблюдать, что потом произошло на «Данмаркс радио», как там все изменилось. Командный дух улетучился. Но он присутствовал, когда мы снимали «Медею».

Ты начинаешь фильм с фразы, что это твоя личная интерпретация и дань уважения мастеру. «В основу

этого фильма положен сценарий Карла Теодора Дрейера и Пребена Томсена по трагедии Еврипида „Медея“. Карлу Теодору Дрейеру не удалось самому снять этот фильм. Это не попытка реконструировать фильм Дрейера, а интерпретация его сценария, в духе глубокого уважения и восхищения мастером».

Да, фильм преследовал такую цель, но я не уверен, что в итоге у нас получился трибьют Дрейеру.

В фильме отсутствуют титры. Написано только «Медея. Ларс фон Триер». «Европа» и «Рассекая волны» тоже начинаются с названия и твоего имени на экране. Ты хочешь, чтобы зритель немедленно погрузился в фильм...

Да, я много думал над тем, как должен начинаться фильм. В истории кино есть масса примеров, когда титры отлично работают, как в «Психозе» Хичкока, где они способствуют созданию атмосферы. Но я не нашел никого, кто сделал бы то же самое для моих фильмов, и сам тоже ничего не придумал.

Сейчас такие названия стали твоим фирменным знаком.

Не знаю, хорошо ли это. В киноинституте я как-то попытался сделать длинные начальные титры, своего рода вступление. Но я предпочитаю думать, что приятнее всего сначала посмотреть историю, а потом увидеть разгадку — узнать, кто же эту историю сочинил. Разумеется, можно сделать и наоборот. Но когда видишь череду актерских имен, невольно возвращаешься к реальности, за которой пропадает сюжет.

Едва публика расселась в зале, возникают ожидания. Поэтому первый кадр фильма особенно важен. Меня раздражает длинный список имен, который проползает по экрану, прежде чем начнется фильм. Куда

приятнее выходить из зала, повернувшись спиной к бесконечным титрам.

Я тоже считаю, что первый кадр фильма имеет огромное значение, потому что в нем закладывается основа для рассказа или создается настроение. Первый кадр «Медее» показывает Кирстен Олесен, которая лежит в полосе прибоя, и прилив, поднимаясь все выше, начинает омыwać ее.

Не думаю, что этот образ работает.

Почему?

Не самое удачное решение, на мой взгляд. Кадр скучноват, и в операторской работе нет последовательности. Задумка заключалась в том, чтобы она задержала дыхание, пока вода поднимается. Потом она должна была приподняться и снова погрузиться в воду. Совершенно абсурдная идея. Но мне виделось, что она сдерживает свой гнев и желание мстить, задерживая дыхание. Тот страшный гнев, который она испытывает и который всегда с ней. И все это не имеет никакого отношения к Дрейеру. Типичный триеровский прием — вступление.

Но этот кадр подчеркивает неопределенность во времени — перед нами разыгрывается вечный сюжет. Она лежит, омываемая водой, среди дикого и голого ландшафта.

Интересная мысль. Я об этом не подумал. Само собой, мы таким образом вводим место действия фильма, где приливы и отливы играют огромную роль. Меня совершенно очаровали эти просторы, морские пейзажи на побережье Юланда, приливы и отливы. То берег совершенно сух, то он залит водой. Мы нашли множество потрясающих мест для съемок, вроде того, где ска-

чет лошадь. Много снимали с вертолета. Просто невероятная местность.

Выбор ландшафта в «Медее» определяет очень многое. Мне кажется, тебе удалось найти среду, которая, как и в «Рассекая волны», стала продолжением истории.

Я как-то об этом не думал, но «Медее» действительно своего рода ландшафтный фильм. Как и «Рассекая волны», хотя там мы добавили пейзажных съемок, которые довольно близко отражают сюжет.

Сам не понимаю, как мне пришла в голову мысль снимать именно там, я ведь никогда до того не бывал на западном побережье Юланда. Кажется, кто-то из сотрудников «Данмаркс радио» предложил мне посмотреть на эти места. Нет, вспомнил! Биргитта Прайс хотела отснять весь фильм, используя силосные ямы, которых много на западном побережье. Я решил, что хуже не придумаешь. Не представляю, как бы я снимал кино, сидя в яме. Но когда проводилась предварительная работа, кто-то сказал, что там и кроме ям есть восхитительные и визуально очень выразительные места. Мы много снимали на острове Малё, куда во время отлива можно перейти вброд.

Грот в начале фильма тоже часть реальной обстановки?

Да, это старинное месторождение известняка, расположенное недалеко от нашей съемочной площадки. Фантастическое место!

Твоя манера снимать Кирстен Олесен во многом напоминает работу с женскими образами у Дрейера. Вначале ты несколько раз показываешь крупным планом ее руки, а в конце снимаешь крупным планом ее лицо. Ее одежда и косынка у нее на голове напоминают о Жанне

д'Арк и главной героине в «Дне гнева». Ты сознательно применил этот прием?

Наверняка. Ведь фильм был задуман в духе Дрейера. Мне всегда была близка его эстетика. Но многое в этой картине получилось нарочитым. И потом, эта ужасная неуклюжая декорация крепости викингов, где жила Медея. Такого я просто не выношу. Она выглядит чудовищно. Проблема заключалась в том, что бюджет не позволял нам других вариантов, кроме съемок всего фильма на натуре. Зато мы нашли несколько решений в духе Феллини. Например, Ясон и Главка у нас празднуют свадьбу в шатре, расположенном на песчаном холме. Мы перенесли этот шатер в студию и там снимали всю сцену. Как только возникла обстановка, которую я мог полностью контролировать, все сразу наладилось.

Получилась очень чувственная сцена. Она и визуально очень оригинально решена: в шатре развешаны простыни, они развеваются, а тени людей и собак колышутся.

Меня тошнит от этой сцены и того, как мы ее сделали. Она забавна, но в ней чрезмерно много эстетики, которая ни к чему не ведет. Главку играла балерина, не обладающая актерским талантом. Так что все получилось стерильно. Эта сцена не цепляет. Фильмы Дрейера тоже не отличаются чувственностью. Они скорее целомудренны. Таков и этот его сценарий, и фильм в итоге вышел целомудренным до омерзения. Мы пробовали массу различных решений: цветовую электронную рипроекцию, как в той сцене, где они встречаются на берегу среди песчаной бури. Местами фильм удался. Например, та сцена, где Медея протягивает сопернице отравленный венец.

По-моему, очень хороша сцена, где Медея говорит о пустоте в своей жизни, и мы видим детей, которые

спят на заднем плане. Они показаны на заднем экране, и по мере того, как она говорит, они приближаются, план становится все крупнее.

Да, пожалуй, эта сцена тоже ничего. Но я недоволен фильмом. Наверное, все дело в этом мерзком викингском антураже, с которым мне так до конца и не удалось справиться. Что ни делай со всеми этими штуками, в результате все равно получается маскарад. Чертовски сложно сделать из всего этого стоящую вещь. Мы еще не научились держать нужную дистанцию по отношению к викингским заморочкам. Зато когда за дело берется Куросава, это впечатляет. Как в «Семи самураях». Но если присмотреться, видно, что их племена сделаны очень грубо. Может, Куросаве это казалось несущественным. Но историческая дистанция и экзотика делают свое дело — все принимаешь за чистую монету.

Я не заметил исторического сдвига в «Медее». Как я уже сказал, я воспринимаю ее как вечный сюжет. Не как психологическую драму, разыгрывающуюся в определенную эпоху, а как вневременную драму о судьбе.

Я выбрал именно такой вариант трактовки сценария, потому что текст Дрейера не оставляет места для психологической интерпретации. Фильмы Дрейера вообще вряд ли можно классифицировать как психологические драмы. Они на другом уровне. Трудность заключалась также в том, что он упростил и сжал диалоги. Они не похожи на повседневную речь. Скорее субтитры, которые то и дело появляются. Дрейер, скорее, стремится к стилизации, очень красивой и завораживающей. Тут вообще речь не идет о реализме, о психологической подоплеке. Персонажи почти как иконы. Его фильмы уместнее называть визуальным искусством, а не кино.

Ты отклонился от сценария Дрейера, сделав свою версию более грубой, примитивной и жестокой. Я в первую очередь имею в виду сцену, где Медея убивает своих детей. У тебя она вышла очень натуралистичной. Мать вешает своих детей, а старший помогает ей убить младшего и говорит: «Я знаю, что ты собираешься с нами сделать». Он готовится быть принесенным в жертву.

Да, Дрейер хотел дать им яду. Он считал, что будет слишком жестоко зарезать детей ножом, как обстояло дело у Еврипида. Слишком кроваво. Пусть они лучше просто уснут. Я решил сделать все это более драматичным. И по-моему, моя версия больше задевает за живое. Мне показалось более эффектным повесить детей. И более последовательным. То есть либо мы их убиваем, либо нет. Поступок должен выглядеть таким, какой он есть. Нет никаких оснований что-то сглаживать, чтобы все выглядело невиннее, чем на самом деле.

«Медея» к тому же сделана в очень необычной технике. Ты снимал ее на видео и...

Затем мы спроецировали готовый фильм на экран и снова сняли на видео. Это было сделано для того, чтобы избавиться от характерного отпечатка видеосъемки, от которого я не в восторге.

Цветовая гамма в фильме достаточно блеклая. Этот эффект получился за счет пересъемки или ты потом тонировал пленку?

Мы приглушили цвета в первой версии лабораторным способом, а затем еще раз обработали в лаборатории переснятую версию. Снижали интенсивность цвета. Я остался доволен первым вариантом, который представил техник по цвету после проявки. Но последую-

щие результаты оказались сомнительными, потому что выяснилось, что он дальтоник! И второй раз добиться того же результата нам так и не удалось. Нет, он действительно был молодец. Конечно, потом он лишился работы. Но ему столько лет удавалось скрывать, что он не различает цвета!

В «Медее» ты полностью порываешь с традиционным телевизионным театром, снимая широкие средние планы. В кадре доминирует ландшафт, что очень необычно для телевидения.

Снимая фильм, я менее всего думал о том, что его будут показывать по телевидению. Меня совершенно не волновало, что подходит, а что не подходит для телефильма. Что для телевидения характерны съемки крупным планом и все такое прочее. На самом деле разница между кино и телевидением не так уж велика. Когда сидишь в кинотеатре в четырнадцатом ряду, ощущение то же, что и сидя в двух метрах от телевизора. Единственная разница — когда смотришь телевизор, труднее сосредоточиться. Отвлекают звуки, доносящиеся из дома, другие события, происходящие рядом. Но невозможно все это учитывать, делая фильм. Просто стараешься сделать его как можно лучше, а дальше пусть зритель или телезритель пользуется им по своему усмотрению. Если начать размышлять обо всем, что следовало бы учесть, то твой фильм становится просто поделкой.

В Дании «Медью» восприняли, мягко говоря, критично. Большинство датских критиков отреагировали на фильм не просто негативно, но агрессивно.

Да, рецензия Беттины Хельтберг в «Политикен» «Изуродованная Медея» была на первой полосе. Я никогда раньше не сталкивался с тем, чтобы кинокритики выносили на первую полосу, так что фильму дей-

ствительно досталось по первое число. Единственным, кто встал на защиту фильма, оказался Кристиан Браад Томсен, и он, как ни странно, отозвался о нем чрезвычайно положительно. Но он вообще такой человек. Если уж он выступает «за», то делает это на полную катушку.

Как ты думаешь, что так возмутило телекритиков?

Проблема в том, что те, кто рецензирует телеспектакли, не телекритики и не кинокритики, а театральные критики. Они знают «Медею» по театру и подходят к ней с той же меркой, что и к театральной постановке. Сейчас это, кстати, называется «теледрама», а не «телеспектакль». Но сама идея телеспектакля, на мой взгляд, великолепна — то, что снимают на пленку театральную постановку. И не обязательно на сцене. С таким же успехом это может происходить в телестудии. Бу Видерберг, например, снимал блестящие телепостановки по пьесам Теннесси Уильямса.

Но «Медея» — это не телеспектакль. Это фильм, записанный на видео. И все театральные критики сочли, что я убил их любимого классика. Наверное, так оно и было. Я не очень хорошо разбираюсь в театре. Я просто старался наилучшим образом использовать материал, который попал мне в руки.

К тому же критики пришли на показ уже предубежденные, с предвзятыми мнениями. Беттина Хельтберг явилась на просмотр в «Данмаркс радио» с опозданием на пятнадцать минут и все время сидела и смеялась над сценами, рассчитанными на самое серьезное восприятие. Она вела себя чудовищно нагло.

И это, наверное, сказалось на мнении других?

Само собой. По-моему, нужно запретить рецензировать фильм, на который пришел с опозданием. Это про-

сто неслыханно, черт побери! Лучше бы эта старая кошелка вообще не являлась!

Но тебя удивило, что Кристиан Браад Томсен отстаивал фильм?

Да, я так и не понял почему. Я-то думал, что Кристиан с его спартанскими взглядами скорее воспримет «Эпидемию». Но он ее на дух не выносит. Ему она показалась чудовищной. А вот «Медея» ему понравилась, и еще в большей степени — «Рассекая волны». Он нормально считал визуальный ряд и рассмотрел в нем главный конфликт трагедии. Потому что история, которую я хотел донести, рассказана через образы.

Ты прочитал трагедию Еврипида перед началом съемок?

Да, не преминул. Но мне трудно читать театральные пьесы. И то же самое со сценариями. Тут нужно быть очень внимательным, чтобы понять, что происходит. Смысл всей драмы может скрываться в двух-трех словах. Надо читать очень внимательно, а то пропустишь суть.

В одном месте Медея говорит: «Нет большей печали, чем любовь». Эти слова могли бы стать девизом фильма.

«Нет большей печали, чем любовь»... Да, у этой парочки проблем хоть отбавляй. Эта реплика наверняка принадлежит Дрейеру. Он свел Еврипида к своему прочтению. А я, как умел, старался истолковать его версию. Это единственный случай, когда я экранизировал текст, написанный не мной. И пожалуй, в этом вся проблема. Потому что здесь оптимальное решение — полная лояльность к тексту, когда ты просто иллюстрируешь его. Но для меня это тяжело. Работа должна стимулировать, приносить наслаждение. Сама по себе

реплика типа «нет большей печали, чем любовь» очень возбуждает воображение. Но она не слишком кинематографична, поэтому ее надо выразить средствами кино. Это всего лишь слова. А я искал стиль и настроение, картины в дрейеровском духе. Но даже несколько простых слов могут так меня воодушевить, что я начинаю думать: «Об этом я должен сделать фильм».

«Медея» мне сегодня мало что говорит. В ней есть несколько красивых, но поверхностных сцен. «Медея» по своей мелодраматической форме в чем-то предвосхищает «Рассекая волны».

Манифест 3 Я исповедуюсь!

Внешне все тихо и мирно: кинорежиссер Ларс фон Триер исследователь, художник и человек. С таким же успехом я мог бы сказать, что я человек, и художник, и кинорежиссер.

Я плачу, пока пишу эти строки, ибо каким высокомерным я был в этой жизни: кто я такой, чтобы поучать и читать проповеди? Кто я такой, чтобы с насмешкой отвергать чужую жизнь и чужую работу? Вина моя тем больше, ибо мое оправдание — что я увлекся наукой ради самой науки — падает на землю, как убогая ложь. Правда, что я пытался опьянить себя целым сонмом словесных изысков о цели искусства и долге художника, что я придумывал изощренные теории об анатомии и сущности кино, но — и в этом я признаюсь открыто — мне никогда не удавалось спрятать за этой жалкой дымовой завесой мою истинную страсть, ЗОВ МОЕЙ ПЛОТИ!

Наше отношение к кино можно описать по-разному и объяснить самыми различными способами: мы делаем фильмы ради педагогических целей, мы можем использовать кино как корабль, уносящий нас к неизведанным далям, или же мы можем утверждать, что через кино хотим воздействовать на публику, заставить ее смеяться или плакать — и платить деньги. Все это звучит правильно и убедительно, однако я за все эти аргументы и гроша ломаного не дам.

Существует только одно оправдание тому, чтобы пройти самому и заставить других пройти через тот ад,

которым является процесс рождения фильма. То плотское удовлетворение, возникающее на доли секунды, когда проектор и звуковые колонки кинотеатра вместе необъяснимым образом позволяют иллюзии движения и звука прокладывать себе путь, как электрон, следующий по своей орбите и тем самым создающий свет, чтобы родить *то единственное* — невероятную жажду ЖИЗНИ! ЭТО единственная награда кинематографиста, его надежда и призвание. То плотское чувство, когда магия фильма рождается и пронизывает все тело, как сотрясающий его оргазм... мое стремление к ЭТОМУ ощущению всегда будет существовать, и всегда существовало во всем, что бы я ни делал... ВСЕ ОСТАЛЬНОЕ НИЧТО! Ну вот, теперь это записано на бумаге, и стало гораздо легче. Так забудьте все оправдания типа «детской очарованности» или «вселенской увлеченности», ибо вот мое признание, черным по белому: ЛАРС ФОН ТРИЕР — ПОДЛИННЫЙ ОНАНИСТ БЕЛОГО ЭКРАНА.

И тем не менее в «Европе», третьей части трилогии, нет и следа обходных маневров. Наконец-то достигнуты ясность и чистота! Здесь ничто не скрывает реальность под удушливым слоем «искусства»... здесь нет наивных фокусов, дешевых эффектов, безвкусных приемов.

ДАЙТЕ МНЕ ОДНУ-ЕДИНСТВЕННУЮ НАСТОЯЩУЮ СЛЕЗУ ИЛИ ОДНУ КАПЛЮ ПОТА, И Я С ГОТОВНОСТЬЮ ОТДАМ ЗА НЕЕ ВСЕ «ИСКУССТВО» НА СВЕТЕ.

И последнее. Только Бог мне судья за мои алхимические опыты и попытки создать жизнь из целлулоида. Но ясно одно: жизнь за стенами кинотеатра неповторима, ибо она есть творение Господне и потому божественна.

Опубликовано 29 декабря 1990 года в связи с премьерой фильма «Европа».

Германия, год нулевой¹, вскоре после окончания войны в 1945 году. Юный Лео Кесслер, который в начале войны переселился со своими родителями в США, возвращается на родину. Здесь он разыскивает своего дядю, проводника спального вагона в железнодорожной компании «Центропа». Лео предлагают место практиканта с условием, что дядя будет обучать его. Во время одной из поездок Лео встречает Катарину Хартман, дочь владельца «Центропы» Макса Хартмана. Между ними вспыхивает любовь.

Хартману угрожают так называемые «оборотни» — нацистская террористическая организация, которая борется с оккупационными властями, устраивая вооруженные налеты и взрывы. Близкий друг Хартмана, американский полковник Харрис, пытается спасти репутацию Хартмана от обвинений в сотрудничестве с нацистами в годы войны и с этой целью уговаривает молодого еврея свидетельствовать, что тот получал помощь от Хартмана. Несмотря на это, Хартман вскоре кончает с собой. После тайных похорон отца Катарина выходит замуж за Лео.

Один из лидеров «оборотней», Зигги, обманом заставляет Лео взять в вагон двух мальчишек, которые убивают только что избранного мэра. После того как Ка-

¹ Аллюзия на фильм Роберто Росселлини «Германия, год нулевой» (1947).

тарину похищают, а ее брата Ларри убивают, Лео вынуждают выполнить последнее задание Зигги — подложить в поезд бомбу, которая должна взорваться в тот момент, когда поезд будет проходить по высокому мосту. Лео выполняет задание, но в последнюю минуту передумывает. Одновременно ему приходится держать смехотворный экзамен на звание проводника спального вагона. Лео сообщает об «оборотнях» представителям власти и тут узнает, что Катарина — одна из них. Лео думает, что ему удалось предотвратить катастрофу, однако бомба взрывается, поезд падает с моста в воду, и Лео тонет.

■ ■ ■

«Европу» ты, похоже, планировал очень давно. Этот проект упоминается еще в связи с «Эпидемией». «Эпидемия» вышла в восемьдесят седьмом году, и в пресс-релизе говорилось, что ты собираешься снимать «Европу» в девяностом году. Очень дальновидно с твоей стороны.

Ну да. Мы решили создать нечто под рабочим названием «Европейская трилогия». Нам показалось, что это отличное название. И в эту трилогию должен был входить фильм под названием «Европа». Нильс Вёрсель был в восторге от «Америки» Кафки, где речь идет о европейцах, приехавших в Америку. А у нас наоборот: американец, приехавший в Европу.

Но получить финансирование для съемок «Европы» оказалось исключительно сложно, впрочем, как и для всех моих фильмов, за исключением разве что «Эпидемии» и «Идиотов». Всегда проходило два-три года, прежде чем фильм запускался в производство.

Но все-таки, когда выходила «Эпидемия», у тебя был только замысел нового фильма или вы с Нильсом Вёрселем уже успели написать сценарий «Европы»?

Нет, тогда существовал только замысел, да еще название, которое мы придумали.

О войне и первых послевоенных годах снято множество фильмов. Большинство из них американские и английские, много советских («Баллада о солдате», «Летят журавли»), но есть также немецкие, итальянские и так далее. В конце пятидесятых — начале шестидесятых годов была целая волна польских фильмов. Даже в Дании снимали кино на военные сюжеты и о датском движении Сопротивления. Как получилось, что ты решил сделать фильм о послевоенной Германии?

Действительно, американцы сняли больше всего фильмов о Второй мировой, но это было исключительно военное кино, где действие происходит в войну. А послевоенный период охвачен меньше.

Поражение — вообще интересная тема, а также все эти механизмы, которые ему сопутствуют. На создание «Европы» меня вдохновили разные фильмы, в первую очередь «Гибель богов» Висконти, — на мой взгляд, это потрясающий фильм. Тема семьи и семейных связей, отношений внутри семьи и внутренних конфликтов взята оттуда.

Кроме того, меня заинтересовала идея сделать главного героя проводником спального вагона, выстроить образ вокруг повседневных занятий персонажа. Нильс Вёрсель сам когда-то работал на железной дороге в Германии — не проводником спального вагона, а просто кондуктором, так что он прекрасно представлял себе все особенности профессии. Мы очень веселились, когда читали все правила и предписания, разработанные для этой должности, и в фильме они приводятся совершенно точно. При создании «Европы» была проделана большая исследовательская работа. Я сам в детстве увлекался игрушечной железной дорогой, так что я был очарован тем миром, который окружает провод-

ника. И потом, этот перевернутый режим — он вынужден работать ночью, а потом отсыпаться днем, где-нибудь в чужом городе, чтобы потом ехать дальше. В этой профессии наверняка есть немало людей с изломанными судьбами. Думаю, трудно, например, поддерживать нормальную семейную жизнь.

Они ведут очень странный образ жизни. Одни в постоянной депрессии и постоянно говорят о своей неудавшейся судьбе. Другие обозлены на весь свет. Этот эпизод в фильме, с проводником, который запирается в своем крошечном купе и напивается до бесчувствия, на самом деле случился со мной во время поездки в Париж. Помню, это был бритый наголо молодой человек, немецкий проводник. Проводники часто бывают довольно неряшливыми, но этот был на редкость аккуратный. Он проверил у меня билет и паспорт и спросил, нужен ли мне завтрак. Вел себя исключительно корректно и производил самое благоприятное впечатление. Часто немного побаиваешься, когда приходится отдавать свой паспорт в чужие руки, но тут я не испытал ни малейшего сомнения или беспокойства.

Пройдя по всем вагону и собрав заказы, он заперся в своем купе, и больше мы его ни разу не видели за весь вечер и всю ночь. Пока мы не прибыли в небольшой городок на севере Германии, где двое коллег-проводников взломали дверь в его купе. Там он и лежал, мертвецки пьяный. Им пришлось вынести его на руках. Интересный случай. Ведь у них алкоголь всегда под рукой. Хотя они вообще-то должны продавать его пассажирам.

А шведские проводники спальных вагонов, с которыми мне доводилось сталкиваться, были самыми высокомерными из всех, что я встречал: застегнутые на все пуговицы, настоящие формалисты и педанты. Помню, как я возвращался из Стокгольма и мне не удалось купить билеты в купе первого класса, где было бы только

два места — для меня и для Бенте. Так что я купил три билета в купе второго класса. Тогда мы были бы вдвоем и никто не претендовал бы на третье место. Стеллан Скарсгард зашел вместе с нами в вагон, чтобы помочь мне договориться с проводником, потому что мы хотели откинуть среднюю полку и оставить только две. Но уговорить проводника не удалось ни ему, ни мне — тот уперся. Это было против правил. Я объяснял, что мы заплатили за все три места, но это не имело значения. Так делать нельзя, и все тут. Наконец, зайдя в купе, я достал карманный ножик и перерезал ремень, на котором висела средняя полка. Все дело заняло четыре с половиной секунды!

Прямо как персонаж Эрнста-Хуго Ярегарда в «Европе»...

Вот именно, абсолютно! В поездах — особенно ночных — случается масса нестандартных ситуаций. Когда мы ездили в Польшу в связи со съемками «Европы», с нами происходило много странностей. Первый раз, когда я ехал в Варшаву, мы пропустили пересадку в Берлине. Просто опоздали, насколько я помню. Варшава — остановка на маршруте Берлин—Москва, и, когда мы попытались сесть на московский поезд, оказалось, что он набит до отказа. Мы прошли вдоль всего поезда до самого последнего спального вагона, который выглядел изрядно потрепанным, однако нам показалось, что там есть свободные места. Мы спросили проводника, нет ли у него свободного купе. Он сказал, что, к сожалению, нет, но мы сунули ему в руку пару долларовых купюр, и он открыл нам дверь вагона. Вагон оказался совершенно пуст.

Постепенно выяснилось, что этот вагон принадлежал двум братьям, которые подкупили железнодорожников, чтобы его прицепили к поезду. Братья использовали вагон как своего рода бордель на колесах, так

что пассажиры, взявшие с собой в дорогу проститутку, могли пойти в последний вагон и там «отдохнуть». Всю ночь туда забредали все новые и новые пары. В вагоне царил зверский холод. Братья не позаботились о тепле. В коридоре лежала гора угля, которым, видимо, топили какую-то печку, но это нисколько не помогало. Это было невероятное впечатление. Иллюстрация того, как работает истинный либерализм.

Собирая материал для «Европы», мы посмотрели личные вагоны Гитлера и Геббельса — с пуленепробиваемыми стеклами и тремя ванными. У них у всех были свои личные вагоны. Все это было очень интересно, настоящие мальчишеские приключения. Вагоны, паровозы, все такое — игрушечная железная дорога в натуральную величину.

Поезд и движение очень кинематографичны. Существует огромное количество фильмов, где действие происходит в поезде.

Точно, а железнодорожные пути похожи на киноплёнку.

Как в титрах «Европы»...

Именно.

Но, вернемся ко времени действия фильма. Не так уж много картин посвящено первому послевоенному времени. Несколько немецких, в том числе фильм Гельмута Койтнера. А вообще есть два значительных фильма об этом периоде — «Германия, год нулевой» Роберто Росселлини и «Verboten» Сэмюэля Фуллера.

Жаль, но я не видел ни тот ни другой.

Кстати, фильм Фуллера вообще любопытен в нашем контексте. В нем тоже идет речь об организованных

после войны нацистских отрядах, и они тоже называются «Оборотни»...

«Европа» во многом описывает структуру власти, — тема, которую ты позднее рассматриваешь в «Королевстве» и «Рассекая волны». Здесь речь идет об экономической власти, в «Королевстве» — о всемогуществе врачей, а в «Рассекая волны» — о власти религиозной. Что для тебя вообще означает понятие «власть»?

Хм-м... (Глубокий, тяжелый вздох.) Над этим я как-то никогда всерьез не задумывался. Не могу сказать, чтобы я осознанно затрагивал эту тему, — я вообще не думал в этом направлении. И это достаточно странно, ведь я сам когда-то был членом Датского молодежного коммунистического союза. В нем состоял и Петер Ольбек Йенсен. Но я никогда не претендовал на политический анализ или исследование понятия власти и ее последствий. Вовсе нет. Что меня в первую очередь интересовало в «Европе», так это не склонный к размышлениям и достаточно аморфный главный герой, который попадает во всю эту отравленную атмосферу. «Европа» — третья часть трилогии, и здесь, в принципе, рассказывается та же история, что и в «Преступном элементе» и «Эпидемии»: история идеалиста, который с самыми благими намерениями попадает в хаотичную и неуправляемую среду, и в результате именно он включает пусковой механизм, приводящий к катастрофе. Вот вам, пожалуй, и весь сюжет.

Катарина Хартман в «Европе» выдвигает интересную теорию, утверждая, что те, кто не имеет своего мнения и придерживается нейтральной позиции, и есть самые большие подлецы. Таким образом, всех гуманистов можно в какой-то степени назвать подлецами, потому что они придерживаются нейтралитета. Потому что для них не существует однозначных по-

нятий добра или зла. В то время как люди, которые борются, видят добро в своей позиции и зло в позиции соперников.

Эта дискуссия отчасти присутствует в сцене с пастором, когда тот обращается к Катарине и Лео. Пастор говорит, что Бог на стороне сражающихся на войне, а Лео замечает, что на войне всегда две сражающихся, противоборствующих стороны. Но пастор не оставляет его комментарий без ответа. Он говорит, что Бог с теми, кто искренне желает, чтобы Он их услышал.

Да, Бог поддерживает тех, кто верит в свою правоту, к какой бы стороне они ни принадлежали. В этом смысле Бог демократичен. Но это выше понимания Лео.

Кстати, Эрик Мёрк очень хорош в роли пастора. И он великолепно справился с задачей играть на немецком языке, в отличие от многих других датских актеров.

Я хотел бы вернуться к теме власти.

Ну, спасибо тебе за это.

Да-да, мне хотелось бы ее продолжить. Пусть «Европу» нельзя рассматривать как политический фильм, в ней все равно очень интересно и тонко показаны связи между различными структурами власти: как экономическая власть берет в союзники военную и религиозную. В этом смысле фильм приобретает политическое звучание.

Ну конечно, черт возьми, приобретает! Если в фильме и есть какая-то политическая подоплека, так это его почти явная антиамериканская направленность. Ведь действие разворачивается в американской зоне, и мы становимся свидетелями той нечистой игры, которая

там ведется. В фильме немало инсинуаций по этому поводу.

Но речь идет и о послевоенной Германии, и экономической коррупции, или сотрудничестве между нацистами и капиталом в годы войны, что впоследствии и привело к фантастическому расцвету немецкой экономики.

Да, эту область мы прошерстили особенно тщательно, консультировались с несколькими ведущими историками. Выяснилось, что немалая часть немецких предприятий в течение всей войны принадлежала американцам. Интересная история произошла с кока-колой. До войны немцы производили кока-колу в Германии по лицензии. Но во время войны они не решились продолжить это дело. Не очень-то получалось пить американскую кока-колу, когда тебе на голову сыплются американские бомбы. Так что они стали производить собственную колу под названием «Фанта». А после войны американцы купили у немцев торговую марку «Фанта» и превратили ее в апельсиновый напиток. Уже по самому названию ясно, что «Фанта» имеет немецкое происхождение.

Ты не мог бы рассказать более подробно о тех исследованиях, которые вы с Нильсом Вёрселем проводили перед тем, как начать писать сценарий «Европы»?

Ну, во-первых, мы общались с одним датским историком, специалистом по Германии. Затем мы немало времени затратили на изучение поездов и железнодорожных маршрутов. Мы выискивали также всякие абсурдные детали. Но сама история — помесь фактов и чистого вымысла. Персонажи и их отношения между собой оставались для нас на первом плане.

Где-то в начале фильма чиновник «Центропы» говорит Лео: «Перед вами поставлена почти мифологическая задача!»

Да, верно! Это говорит директор железнодорожной компании, и он же в другом эпизоде утверждает, что видел легендарного изобретателя спальных вагонов мистера Пульмана собственной персоной. Нет, впрочем, он говорит, что встречался с миссис Пульман. Этот директор все время ходит с кульком конфет в руках. Сначала мы планировали дать ему жвачку, но в те времена в Германии жвачки не существовало. Поэтому он угощает Лео карамелькой и говорит: «Разгрызи ее зубами, как принято у тебя на родине». Мы над всем этим здорово потешались. Да, черт подери, давненько я не пересматривал «Европу».

Ты обычно смотришь заново свои фильмы?

Ну да, иногда. «Европу» я давно не смотрел. «Эпидемию» видел лет пять назад. А так я их обычно не смотрю.

«Европа» с самого начала приобретает почти мифологический характер, не в последнюю очередь благодаря той сцене, где из депо выкатывают огромный паровоз. Сцена чем-то напоминает строительство пирамид, где рабы волокут огромные каменные блоки.

Да, точно. С этой сценой вышла одна проблема: мы боялись, что они не смогут вытащить паровоз. Но все оказалось наоборот — они выкатили его слишком легко. Так что нам пришлось поставить паровоз на тормоза, да еще нагрузить его потяжелее, чтобы все это не выглядело слишком легко.

Но почему ты использовал именно этот образ?

Я хотел показать, что если чего-то в те времена и было в избытке, так это рабочей силы. Да, большая часть взрослых мужчин лежала в могилах, однако оставалось множество людей, нуждающихся в работе. А поездов было мало, потому что многие разбомбили или разрушили. И было приятно иметь возможность вставить в фильм ту длинную хвалебную речь директора железнодорожной компании о мифологическом аспекте бизнеса.

Мы пытались придать сценарию шутливый тон, но из готового фильма вся эта легкость почему-то улетучилась. С «Преступным элементом» вышло наоборот.

Ирония там все равно присутствует, особенно в диалогах.

Да, например, в сцене экзамена. Это чистой воды пародия.

В портрете главного героя — идеалиста Лео — присутствует изрядная ирония, которая проявляется во встречах с Катариной и с предводителем «оборотней» Зигги в исполнении Хеннинга Йенсена.

Да, и ведь именно Лео заставили в конечном итоге прицепить бомбу под поездом. Мне очень нравится вся последовательность сцен, связанных с бомбой, особенно та, где Лео лежит в траве и смотрит на звезды. Понятно, что на эти съемки меня вдохновил фильм Чарльза Лоутона «Ночь охотника». Это единственный фильм, который Лоутон снял как режиссер, но это потрясающий фильм. Просто шедевр. И совершенно непредсказуемый, особенно по части оригинальности и блестящего стиля. Там много сцен, навеянных Лоутоном. Не в последнюю очередь подводные съемки в финале «Европы». Как будет выглядеть смерть Лео в «Европе», я придумал, вдохновившись образом Шелли Винтер из «Ночи охотника». Она утонула и, опустившись на дно

реки, сидит в машине, с волосами, струящимися как водоросли.

Когда ты первый раз увидел фильм Лоутона?

Не помню точно, но очень давно, и он отложился у меня в памяти. Он действительно уникален, с его стилизацией под театр, в «Европе» много отсылок к нему. И еще к «Леди из Шанхая» Орсона Уэллса, с любовью последнего к рипроекции.

Нечасто увидишь фильм, где форма и стиль так слиты воедино, как в «Европе». Наверняка вы с Нильсом Вёрселем спланировали это заранее, еще когда писали сценарий. Ты не мог бы рассказать об этом подробнее?

Даже не знаю, как это объяснить. Разумеется, у меня было некое представление о том, как должны выглядеть некоторые кадры. Но целостного визуального образа всего фильма у меня не было. Конечно, я хотел, чтобы в фильме часто использовалась рипроекция как основной визуальный прием. И потом, для меня важно было сделать все по-настоящему, а не нарисовать на компьютере. Я старался создать в кадре несколько фокусов, чтобы актеры переходили из одной реальности в другую, как в сценах между Лео и Катариной, где один из них в цвете, а другой — черно-белый. Но до чего же это сложно! Ты даже себе не представляешь!

У «Европы» было два сценария: первый написали вы с Нильсом Вёрселем, и еще рабочая версия, которую ты написал вместе с Томасом Гисласоном. Насколько я понимаю, в первом сценарии был упор на интригу, а во втором содержится более детальное описание визуальной стороны фильма.

Да, второй был своего рода сценарием в картинках, чем-то типа раскадровки. И там более подробно опи-

сываются переходы от одной сцены к другой. Местами они довольно сложные. А иногда мы подкладывали на заднем плане текст «Werewolf» или что-нибудь в этом духе и ставили Лео на его фоне.

Или сцена с бомбой, где Лео пытается обогнать время, и мы видим его бегущим на фоне гигантских часов.

Да, мы делали акцент на экспрессионистских выразительных средствах, вроде этого кадра.

И еще ты смешиваешь черно-белые и цветные съемки. Но цветных съемок в фильме не так уж много. Ты помнишь, почему решил сделать некоторые сцены — или части некоторых сцен — в цвете?

Скорее по эстетическому принципу. Я хотел снять такие сцены, где я мог бы управлять цветом. Я добавил цветовые элементы кое-где, чтобы подчеркнуть некоторые вещи.

Там есть сцены, где цвет использован очень эффектно, например, когда Хартман кончает с собой в ванне и кровь льется через край на пол. Есть и более обыденные эпизоды разговоров Катарины и Лео в поезде, где ты снимаешь одного из них в цвете, а другого черно-белым. Кроется ли за этим какая-то особая идея?

Наверняка. Сцены снимались в полный рост, крупным планом и особо крупным планом, и вот в этих последних я применил цвет. Цвет придавал этим сверхкрупным планам большую интенсивность. Эти образы должны были легче прочитываться и давать более сильный эмоциональный эффект. Когда подаешь в цвете какой-то объект или персонажа, добиваешься в основном эмоционального эффекта.

Фильм «Европа» можно назвать экспрессионистским благодаря его выверенному, обдуманному изобразительному стилю и повествовательной технике. Я имею в виду не только кадры, где использованы различные визуальные трюки. Возьмем, к примеру, эпизод в начале фильма, где Лео примеряет форму. В этот момент кто-то заходит в комнату с большим зеркалом, и неожиданно в кадре появляются три плана: один план — это Лео в зеркале, второй — его дядя, который оглядывает его с головы до пят, а третий — еще один человек, который комментирует происходящее.

Есть еще одна такая сцена, где мы снимаем крупным планом пулю, падающую на пол в купе поезда. А позади — проекция другого изображения на задний экран (рипроекция). Пуля лежит почти у самого объектива камеры, но благодаря рипроекции нам удалось получить глубокий фокус всего кадра. Мы не смогли бы достичь этого эффекта каким-то другим способом.

Оба этих визуальных эффекта мы спланировали заранее. Преимущество работы с раскадровкой заключается в том, что я заранее знаю, что можно сделать, а что у нас точно не получится. Ни разу не возникало такой ситуации, чтобы мы пытались найти решение на месте.

Важным человеком в данном случае является продюсер Петер Ольбек Йенсен. Ты уже говорил раньше, что «Европа» была экономически рискованным проектом, и понадобилось немало времени, чтобы получить на него финансирование. «Европа» — твой первый опыт сотрудничества с Петером, которое продолжилось и на следующих фильмах, когда вы вместе создали кинокомпанию «Центропа». Расскажи, пожалуйста, о вашем сотрудничестве.

Мы познакомились при работе над рекламным роликом, который Петер продюсировал. Тогда он только

что закончил продюсерское отделение киноинститута, и мы с ним сразу подружились. Так что я спросил его, не хочет ли он стать продюсером «Европы». И, как я уже сказал, прошло немало времени, прежде чем был улажен вопрос с финансированием. Петер обращался ко всевозможным продюсерским и финансовым компаниям, и в конце концов за проект должен был взяться «Нордиск фильм». Но продюсером стал Петер. После «Европы» он сказал мне, что хочет и дальше быть продюсером моих фильмов. И мы создали «Центропу», взяв название из фильма. Один из проектов, которые мы планировали вместе, — это «Рассекая волны», на его реализацию тоже ушло несколько лет.

Стало быть, фильм «Рассекая волны» существовал уже на уровне проекта, когда были закончены съемки «Европы»?

Да, во всяком случае, в виде сюжета. Но пока мы ждали возможности снять «Рассекая волны», мы продюсировали массу довольно слабых чужих фильмов и обзавелись техническим оборудованием, благодаря которому могли уже делать наш фильм сами.

В «Европе» у тебя довольно разношерстный актерский ансамбль. Как ты подбирал актеров? Например, Эрнста-Хуго Ярегарда?

Петер видел Эрнста-Хуго в шведском телесериале, который назывался «Убийство в Сконе». А я видел его в других телепрограммах, где он демонстрировал в одно и то же время своего рода дендизм и актерскую эксцентричность. Мы связались с Эрнстом-Хуго, и он приехал в Копенгаген. Он был страшно убедителен. Произнес длинный и страстный монолог из Стриндберга в одной из студий «Нордиск фильм». Закончив, просительно посмотрел на меня. Помню, что я встал,

сходил в туалет, взял там бумажное полотенце, вернулся и вытер им стол, стоявший перед Эрнстом-Хуго. Потому что во время своего монолога он обильно брызгал слюной! Эрнст-Хуго спросил меня, как воспринимать мой жест — положительно или отрицательно. «Абсолютно положительно», — ответил я.

Что ты более всего ценишь в нем как актере?

Ну, во-первых, он чертовски похож на меня. Он панически боится всего на свете. Очень интересная и сложная личность. В нем по-прежнему живет ребенок, хотя он во всем прекрасно отдает себе отчет. Очень умен. И потом, он производит впечатление человека напористого, агрессивного. Он по характеру исключительно динамичная личность, и это делает его необычайно многогранным актером. Менее всего меня в Эрнсте-Хуго привлекает его техника. С ней мне приходится постоянно бороться.

У него совершенно неотразимая аура звезды. Я несколько раз видел его в театре, — немного я встречал актеров, умеющих так заполнять собой сцену и держать внимание зрителей. Кроме того, его легко понять, у него все на лбу написано: на его лице мгновенно отражаются чувства, мысли, пережитый опыт. Временами это создает проблемы. Иногда они возникали при работе над «Королевством». Когда актер не столь выразителен, мы сами можем додумывать его чувства и мысли в той или иной сцене. Это было преимуществом многих актеров в «Королевстве». Они носили в себе тайны и не раскрывали их. А в случае с персонажем Эрнста-Хуго, в отличие от остальных, требовалось очень точное соответствие репликам сценария — именно из-за его столь выразительного лица.

Единственное, чего Эрнст-Хуго не умеет, — играть второстепенные роли. В «Европе» есть длинная сцена, где он стоит и курит сигару на заднем плане, пока

Эрик Мёрк на первом плане произносит длинный монолог. Так вот, вначале мы вообще никак не могли снять эту сцену. У Эрнста-Хуго буквально пар из ушей валил — так он не по-детски расстроился. Он пытался привлечь к себе внимание при помощи целого ряда всяких уловок. В результате все смотрят на Эрнста-Хуго, пока бедный Эрик Мёрк борется со своим длинным монологом, который он, кстати, произнес великолепно. В конце концов мне удалось немного приглушить Эрнста-Хуго, но до чего же это оказалось нелегко, черт подери! Он не выдерживает, когда ему приходится быть в тени.

А остальные актеры?

Ну, потом я спросил Удо Кира, не хочет ли он сняться в моей картине. Он с удовольствием согласился. А Удо был знаком с Барбарой Зуковой и Эдди Константином, которые снимались у Фассбиндера. Я отправился в Швейцарию, чтобы встретиться с Барбарой и уговорить ее. Она феминистка, и у нее нашлось немало политических возражений против этого фильма.

Изначально я представлял себе в роли Лео Жерара Депардье. Затем французские продюсеры предложили Жана-Марка Барра, и я решил посмотреть «Голубую бездну» Люка Бессона с его участием. Посмотрел и засомневался. Мне показалось, что он зелен для этой роли. Но когда мы распределили все роли по списку, я вдруг осознал, что он идеально подходит на эту роль, — он будет выглядеть единственным нормальным человеком среди этого сборища чудовищ. А остальные там похожи на диких зверей, которые только и норовят на него наброситься. Жан-Марк привнес в фильм невинность и наивность, которые мне очень импонировали. Кроме того, он исключительно приятный человек и с ним легко работать. Позднее мы продолжи-

ли сотрудничать — и в «Измерении», и в «Рассекая волны».

Жан-Марк и Барбара Зукова приехали за неделю до съемки, чтобы обсудить сценарий. Мы спорили до посинения. У Барбары была масса возражений, и она не желала уступать. Так что дня через три я подумал, что мне придется отказаться от нее в этой роли. Я сказал себе, что эти три дня были частью моей работы и с этой точки зрения они могут считаться рабочими днями. Мой долг режиссера состоял в том, чтобы выслушать ее. Но с точки зрения человеческой я должен признать, что у меня в жизни еще не было настолько бездарно потерянных дней. Она пришла в ярость и начала орать и рыдать, в то время как Жан-Марк онемел и только смотрел на нее. Она потребовала, чтобы Жан-Марк ушел, потому что он, по ее мнению, сумасшедший и она не хочет с ним разговаривать.

Но после этого все стало на свои места. Потом я узнал, что это любимый прием, к которому Барбара нередко прибегает. Она доводит людей до белого каления и таким образом сама обретает стабильность и внутренний баланс. И потом работа идет без всяких проблем.

Возникали ли у актеров проблемы с теми техническими приемами, которые ты используешь в фильме? Я имею в виду постоянные съемки с проекцией на задний экран, а также длинные и технически сложные дубли.

Само собой, актерам трудно ходить туда-сюда перед экраном, куда нередко проецируется изображение их партнера по сцене, и тем более вести диалог с кем-то, кто в момент съемок не присутствует. Но это — часть эстетической концепции фильма, и с этим всем пришлось смириться. Но актерам и в самом деле приходилось тяжело.

И потом, ты сам сыграл роль молодого еврея...

Да, вечного шлемиля...

Почему ты выбрал на эту роль самого себя?

Я хотел подчеркнуть свою принадлежность к роду, к которому, как мне тогда казалось, я принадлежал. Как я уже говорил раньше, я всегда питал слабость ко всему еврейскому. С другой стороны, это портрет лживого, бесовестного типа, который идет на лжесвидетельство. Такие фальшивые свидетели действительно существовали в Германии после войны. Их называли «Persilschein», или «отбеливатель», потому что после их свидетельства человек считался отмытым. Это была своего рода психологическая исповедь с отсылкой к католицизму. Признав свой грех, человек получал отпущение. А список вопросов составляли американские психологи. Если только вы не были членом, например, СС, то после прохождения этой процедуры снова становились полноценным гражданином. Но для этого нужно было получить свидетельство участника Сопротивления или еврея.

Естественно, у американцев был свой интерес в том, чтобы немцев, с которыми они вели финансовые дела и заключали сделки, воспринимали как достойных и респектабельных людей.

Ну да, именно на это мы и намекаем в фильме.

Раз ты сам сыграл в своем фильме, означает ли это, что тебе нравится неожиданно выступать из тени, появляться в новом для себя актерском амплуа?

Нет, на самом деле я этого не люблю. Это скорее редкое исключение. Просто я подумал, что раз я тоже принадлежу к этому фильму, то должен показаться хотя бы в крошечной сцене. «Европа» была для меня как семья, — я имею в виду весь фильм.

Многие сцены в «Европе» очень романтичны, особенно сцены встреч Лео и Катарины. Местами они напоминают сцены из фильмов Фассбиндера или Дугласа Серка. Например, ночная сцена, когда Лео и Катарина стоят на мосту, а сверху на них мягко падает снег. Но есть и другие сцены, где романтический канон или то, как герои выражают свои чувства, во многом напоминает возвышенный реализм Серка.

Одно время я интересовался Серком, однако я все же воспринимаю его как режиссера второго ряда. Мелодраматизм — главная составляющая его фильмов, но он нигде не переходит границ сентиментальности. На фильме Дугласа Серка никто не сидит и не рыдает. Его фильмы — это тонкие стилизации, и этот режим отстранения не дает зрителю возможности целиком проникнуться персонажами и их взаимоотношениями. Фассбиндер восхищался Серком.

Сцена на мосту в «Европе» романтична сама по себе, но снята так, что рука вряд ли потянется за носовым платком.

Это верно, и все потому, что стилизация создает дистанцию. Я не возражал бы, если бы зрители потянулись за носовыми платками. Но сцена требует этой стилизации, чтобы соответствовать стилю и форме всего фильма. И все равно сцена красивая.

Стилизация в фильме создает к тому же острое чувство клаустрофобии...

Это была одна из главных причин, почему мы снимали именно так. Там невозможно сориентироваться в пространстве. Фигурально выражаясь, мы снимали так, чтобы на протяжении всего фильма возникало ощущение, будто мы сидим в темном подвале где-то в Германии. Мне кажется, что в фильме нам удалось так-

же передать чувство бездомности, которое возникает, когда едешь в спальном вагоне. Чувство оторванности от корней. Даже гостиничному номеру можно придать черты домашнего уюта, но с купе поезда это не получится.

Кроме того, во всех этих временных пристанищах ощущается меланхолия. Помню, как мы с Нильсом [Вёрселем] ездили в Берлин в период подготовки к съемкам «Le Grand Mal» и нам нужно было поехать на метро. Тогда еще существовала Берлинская стена. Некоторые станции были закрыты, на них висели таблички, оставшиеся с довоенных времен. Их освещали только несколько унылых желтых лампочек. Все это выглядело невероятно грустно. Такое чувство, словно едешь на призрачном поезде в пещере ужасов в парке аттракционов. Странное ощущение.

Берлинская стена рухнула, пока мы снимали «Европу», и мне довелось побывать в Берлине через два дня после падения стены. Было очень интересно. Восточная Германия до этого момента казалась мне самым унылым местом на земле.

Однажды мне довелось быть на кинофестивале в Берлине, и я приехал туда очень легко одетым. В тот же вечер мне предстояло возвращаться домой; я ехал на небольшом «BMW», взятом напрокат. Внезапно начался снежный буран, и автомобиль увяз в снегу. В первый раз это произошло в Западном Берлине, но мне удалось вывести машину, и я продолжил свой путь транзитом через Восточный Берлин и Восточную Германию. Вдруг вижу впереди полицейское ограждение и даю по тормозам. Но на дороге гололед, так что машину заносит, и в конце концов она увязает в огромном сугробе. Полицейские подходят ко мне и выписывают штраф, поскольку мой маневр показался им чересчур опасным. Сумма была ощутимая, но они «пошли мне навстречу», предложив заплатить западными дойчмарками.

Так я и стоял на дороге под снегом в своем тоненьком костюмчике. Своими силами вывести машину на дорогу представлялось совершенно невозможным. Так что я спросил, есть ли у них телефон экстренной связи, по которому я мог бы позвонить. Да, это можно. Однако полицейские не рекомендовали мне этого делать, потому что понадобится не меньше трех суток, прежде чем за мной приедет эвакуатор. «Что же мне делать? — спросил я. — Я могу пойти на какую-нибудь ближайшую ферму и попросить приютить меня?» — «Разумеется», — ответили мне. Но если я это сделаю, они вынуждены будут меня арестовать, потому что у меня только транзитная виза. Моя ситуация — не их проблема. К счастью. Так что я сел в машину и стал ждать, они тоже сели в машину и стали ждать, а мимо по скоростной трассе один за другим пролетали «мерседесы».

Снег все падал и падал, становилось все темнее. Наконец я пошел к полицейским и спросил, нет ли у них случайно лопаты. У них случайно оказался небольшой совочек, и они любезно мне его одолжили. Так что я около часу пролежал на снегу в своем тоненьком костюме, выкапывая автомобиль. Я насквозь промерз, и мне пришлось самому пытаться вывести машину из сугроба. Без всякой помощи. Впрочем, нет. Один из полицейских предложил мне помочь, если я соглашусь подписать бумагу о том, что «Лада» лучше, чем «BMW». Я отказался. Меня вдруг охватила гордость — не национальная, а западная гордость.

Могу рассказать тебе еще один анекдотичный эпизод в связи с «Европой». На самом деле с этим фильмом связано множество анекдотов.

Мы снимали в Польше, во Вроцлаве и окрестностях Щецина, и это было ужасно. Работали мы очень тяжело, а кругом царила нищета, так что и еды было не достать. Когда мы закончили съемки, с нами был Петер Ольбек, и нам предстояло ехать домой. Мы собирались

ехать через Восточную Германию. Я вел фургон, а Петер ехал на обычной машине, к которой сзади был прицеплен трейлер. В нем лежал весь наш реквизит к фильму. У нас был ваучер, где было перечислено все, что мы ввезли в страну для съемок фильма и что потом подлежало вывозу. Мы переезжаем границу Восточной Германии, и все идет хорошо. Но в четырех километрах от границы я вижу в зеркало заднего вида, как автомобиль Петера заносит, трейлер переворачивается и падает в кювет. Оказывается, поломалась сцепка между трейлером и машиной.

Через пару часов отходил наш паром домой, в Данию. В полном отчаянии мы прямо посреди пустынной трассы начинаем вытаскивать реквизит из трейлера и кидать в мой фургон. Среди прочего, в реквизит входили два гроба с трупами. Для гробов у нас не хватило места, так что мы попросту выбросили их в канаву. Еще там было двадцать автоматов. Если бы мимо проезжал восточногерманский полицейский патруль, они не поверили бы своим глазам. Перегрузив все, что можно, мы понеслись как сумасшедшие и примчались к парому за пять минут до отплытия. И тут я сказал Петеру: «Черт с ним, с ваучером, давай просто заедем на борт». Он ответил: «Ты что, спятил? Нам дадут несколько лет тюрьмы за попытку вывезти оружие из Восточной Германии». Но в результате мы набросили на автоматы одеяло и подъехали к таможенному контролю. Таможенники не стали осматривать машину, хотя они наверняка заметили, что под одеялом что-то лежит. Петер так нервничал, что начал газовать на холостом ходу. Но таможенники помогли нам, так что мы спокойно заехали на паром!

Всю натуру вы снимали в Польше?

Да, всю без исключения. Это далось нам тяжким трудом. Стояла очень холодная погода, над долинами,

над всей местностью висел густой туман. В первый съемочный день с нами были три продюсера: Петер, продюсер от «Нордиск фильм» и французский продюсер. После трех часов на морозе в минус восемнадцать градусов они пошли в трейлер и залегли спать. Потом они разъехались по домам, хотя предполагалось, что они будут на месте в течение всех съемок. Вероятно, они сочли, что там не так уж и весело.

Сколько времени вы пробыли в Польше?

Около двух месяцев, и затем еще примерно столько же шли съемки в павильоне в Дании. В Польше мы сняли почти все задние планы — то, что потом использовали для рипроекций. Кроме того, там у нас была масса статистов. Там все невысказанно дешево. Перед началом съемок мы пригласили всяких важных польских чиновников на ужин, чтобы умаслить их. Это был роскошный ужин с закусками, горячим и десертом. И все это обошлось нам в тридцать пять крон на человека.

На съемках «Европы» ты работал с двумя опытнейшими датскими кинематографистами — оператором Хеннингом Бендтсеном и художником-постановщиком Хеннингом Басом. Какие у тебя остались впечатления от работы с ними и как они относились к тебе как к режиссеру?

Мне кажется, им было интересно работать со мной. По-моему, Хеннинг Бендтсен воспринимал «Европу» как большой и важный проект. Съемки оказались очень трудными, не в последнюю очередь потому, что большая часть действия происходит ночью, нужно сложное освещение. В Польшу Хеннинг со мной не ездил. Там у меня был польский оператор, который работал с Вайдой и Кесьлевским, — Эдвард Клосинский. Мы с ним частенько ругались. Он не привык работать по такой жесткой раскадровке, которая была у нас. Он хотел сам

находить натуру и строить кадр. Наш метод работы ему не нравился, и он все время нас критиковал.

Я тесно сотрудничал с Хеннингом Басом, который сделал очень выразительную сценографию. Он очень опытный. Прежде всего он сконструировал вагон поезда, подвешенный на рессорах, так что его можно было раскачивать, создавая иллюзию движения. А камера крепилась к потолку вагона и была независима от его тряски. Очень продуманная конструкция.

Во время твоих приключений в Польше и Восточной Германии ты нередко оказывался заложником ситуации. А твой герой Лео, если можно так выразиться, заложник интриги.

Ну да, я могу идентифицировать себя с персонажем-гуманистом. Я изрядно сочувствую гуманистам, понимаю все те трудности, с которыми им приходится столкнуться. С другой стороны, логично, что им приходится пройти через все эти неприятности.

Почему?

Потому что в основе гуманизма лежит наивность. Хотя я все еще считаю, что гуманизм — подходящая база для всякого человеческого общежития на этой земле. Но в гуманизме много придуманного. Сама идея, что человек печется о благе ближнего своего, глубоко наивна. Эту мысль, пожалуй, я и выразил в «Европе».

Фильм заканчивается сценой смерти Лео. Он тонет после того, как против воли взорвал поезд и мост. Эта сцена очень жестокая и вместе с тем поэтичная. В кино редко можно увидеть агонию главного героя. История кино изобилует сценами смерти, но это либо быстрая насильственная смерть, либо медленное романтическое умирание.

На самом деле голос рассказчика комментирует его смерть, предвещает ее и затем подтверждает ее. Это нужно, чтобы увязать концовку с темой гипноза, которую голос задает в самом начале фильма. Нам сильно повезло, что Жан-Марк может надолго задерживать дыхание под водой. Его тренировали на съемках «Голубой бездны». Мы записывали эту сцену в бассейне, я находился рядом в аквалангистском снаряжении и мог следить за происходящим. Было интересно снимать «Европу» благодаря всем этим сооружениям и спецэффектам, но я не уверен, что фильм так же интересно смотреть. Мне он уже поднадоел, если честно.

Почему? Потому что ты знаешь, как он сделан?

Он слишком правильный. В нем нет, так сказать, «естественных ошибок». В «Рассекая волны» мы это учли. Хотя такие ошибки трудно сконструировать осознанно. В этом смысле «Европа» — фильм слишком вымороченный и безжизненный.

8

«Королевство»

Королевская больница в Копенгагене становится ареной странных и необъяснимых событий. У главврача Моэсгора, возглавляющего нейрохирургическую клинику, дел невпроворот. Во-первых, у него проблема с выписанным из Швеции специалистом — нейрохирургом Стигом Хельмером, который сделал неудачную операцию маленькой девочке по имени Мона и теперь любой ценой стремится оправдаться, уничтожив доказательства — отчет, составленный анестезиологом Ригмор Мортенсен. Ригмор испытывает теплые чувства к шведу и по-матерински его опекает, а кроме того, увлекается вудуистскими культами Гаити. Профессор Бондо помешался на своих исследованиях раковых опухолей, а младший врач Крогсхейм обеспокоен другим: его возлюбленная Юдит беременна от бывшего любовника, и живот у нее растет с пугающей быстротой.

Не последняя роль в развитии сюжета принадлежит вечной пациентке госпоже Друссе. Фру Друссе пытается расследовать загадочную историю больничного призрака, девочки Мари, которая является ей в лифте. Мари умерла в 1919 году, став жертвой эксперимента своего отца, доктора Оге Крюгера. В то же время доктор Моэсгор проводит в больнице «Операцию „Утренний бриз“», пытаясь наладить контакт между врачами и пациентами, но подвергается за нее критике со стороны министра здравоохранения. Стиг Хельмер бросает Ригмор и уезжает на Гаити в одиночку, а Юдит

рожает мальчика, как две капли воды похожего на демонического доктора Крюгера.

■ ■ ■

На съемках «Королевства» ты начал экспериментировать с более открытой и свободной структурой фильма, которую позднее развил в «Рассекая волны» и «Идиотах». Как ты пришел к этому новому методу работы? И каковы его преимущества по сравнению со строгим, формальным стилем, в котором ты работал раньше? (Разумеется, новый метод — это тоже форма, хотя внешне может показаться, что его пренебрегаешь.)

Прежде всего, это значит, что я могу работать быстрее. Кроме того, эта форма гораздо в большей степени строится на интуиции. И это, на мой взгляд, очень важное качество. Мне нравится быстрота, интенсивный контакт со всеми участниками процесса — теми, кто за камерой, и теми, кто перед ней. Даже могу утверждать, что она вернула мне удовольствие от работы.

Идея принадлежит Томасу Гисласону, который предложил мне посмотреть американский телесериал «Убийный отдел» Барри Левинсона. Этот сериал стал для него открытием. Первые серии были очень интересно сделаны с точки зрения структуры. Потом форма изменилась, серии стали более правильными, без резких перепадов в монтаже и прежнего пренебрежения неписаными правилами режиссуры. Думаю, продюсеры сочли, что сериал выходит из-под контроля.

Меня очень вдохновили первые серии «Убийного отдела», — благодаря им сложился стиль «Королевства». Я сознательно менял позицию актеров в кадре после каждого дубля, так что они произносили одну и ту же реплику из разных углов комнаты. Когда же потом я смонтировал сцены, возникло ощущение, что ки-

номатериал, из которого я исходил, гораздо обширнее, чем на самом деле. Ту же технику я применил потом, делая «Рассекая волны», и там это сработало еще эффективнее, поскольку фильм был снят в формате «Синемаскоп». Такая техника придает фильму редкую достоверность и убедительность.

Как у тебя родилась идея сюжета — вернее, сюжетов — «Королевства»?

Дело в том, что мы создали эту чертову кинокомпанию «Центропа», — а раз есть кинокомпания, она должна выпускать фильмы. У нас были контакты с компанией «Данмаркс радио», и они спросили меня, не хочу ли я сделать для них небольшой сериал. Я ответил, что такие заказы меня в принципе не интересуют. Я не занимаюсь мелочевкой. Если я что-то делаю, это должно быть нечто большое, грандиозное! (Смеется.)

Мне давно хотелось снять историю с привидениями, но при этом не фильм ужасов. Мне всегда нравилась двойная экспозиция, с прозрачными фигурами, которые бродят на экране. Для этого не нужно никаких спецэффектов, а только один небольшой прием, который делается прямо в камере. И тут я подумал о французском телесериале «Бельфегор, призрак Лувра», который видел в детстве. Про привидение, живущее в Лувре. Очень страшный был сериал, у меня прямо колени тряслись. Это был, наверное, первый в моей жизни телесериал.

Преимущество Лувра как места действия в том, что он похож на лабиринт и там очень трудно сориентироваться. И я задумался, где бы мне найти похожее место для съемки. Тут мне в голову пришла мысль о больнице с ее бесконечными коридорами, палатами, переходами, загадочными помещениями в подвалах. Затем я стал думать конкретно о королевской больнице в Копенгагене. Я слышал от знакомого врача, который там

работал, что сотрудники называют больницу «Королевством». Мне показалось, что это довольно кощунственное название, но как заглавие фильма оно подходило идеально.

Вскоре оказалось, что получился отличный коктейль, потому что в больнице полно внутренних уровней для мыльной оперы. Там умирают и рождаются. Врачи в белых халатах бросают взгляд поверх повязки на хорошеньких медсестер. Ну и весь этот медицинский антураж.

Сценарий «Королевства» ты написал совместно с Нильсом Вёрселем. Но иногда ты пишешь сценарии к своим фильмам один. В каких ситуациях ты предпочитаешь писать вместе с кем-то — чаще всего с Нильсом, — а в каких сам?

Зависит от того, что у кого хорошо получается. И какой у кого потолок. Что касается сатиры и запутанных интриг, то тут Нильс очень силен. А вот эмоциональные истории, апеллирующие к чувствам, совсем не его стихия. За такие сюжеты я берусь сам.

Как вам удалось упорядочить столько персонажей и событий?

Мы придумали простое и оригинальное, на мой взгляд, решение. Для каждого выдуманного персонажа в фильме мы брали за основу реального человека, которого оба знали. И потом легко могли описать его и придумать историю. Так что большинство персонажей списано с людей, знакомых нам с детства. И я, и Нильс прекрасно знали этих людей, поэтому нам даже не приходилось их обсуждать.

А вот госпожа Друссе навеяна персонажем из романа Ханса Шерфига «Идеалисты». Там она полоумная вегетарианка, которая ведет колонку полезных рецептов в журнале по вопросам здоровья. Нильс фанат Шерфига, ну и мне Шерфиг тоже нравится.

Первые четыре эпизода мы написали очень быстро. Придумали множество схем поступков и взаимоотношений героев. В «Королевстве-2» галерея образов и интрига расширились, и все стало гораздо скучнее. *(Ларс зевает.)*

Что стало скучнее? Работа над сценарием или сам фильм?

Фильм. Писать эту вторую часть было интересно, а вот снимать — уже совсем не то. Раньше я никогда в жизни не делал второй раз одно и то же. Это скучно, по крайней мере мне. Проблема со второй частью заключается в том, что все характеры уже сформированы и у актеров вдруг появляется масса соображений по поводу своих ролей. Они уже посмотрели первую часть и могут критично оценить свою работу. Я ничего не имею против того, что у актеров возникают собственные идеи, но когда чувствуешь, что попал в жестко запрограммированную схему, становится скучно и неинтересно.

Сейчас у нас в работе третья, и последняя, часть. Но мне кажется, что здесь мы должны выбрать принципиально новую стратегию. Думаю, заключительные эпизоды будут выглядеть совершенно по-другому.

Расскажи, как выстраивались достаточно запутанный сюжет и интрига между участниками?

Мы писали сценарий по классической модели. Ни я, ни Нильс Вёрсель ранее не писали телесериалов, так что мы работали согласно, я бы сказал, драматургически корректному методу. Тут я не специалист, но каждый раз, когда мы бросали незавершенной какую-то линию интриги, то ставили в конце знак вопроса, который вел далее к новому персонажу. Самым интересным в работе было переплести эти истории, а потом развести их по разным направлениям. В третьей части

нам предстоит адова работа. У нас тысяча и одна ни-точка, и все они взаимосвязаны, и все должны прийти к какому-то завершению. Самое простое было бы подложить под больницу бомбу и взорвать все к чертовой матери.

Как ты подбирал актеров? Здесь у тебя собраны не только несколько самых популярных датских киноактеров, но и ведущие театральные актеры.

А мы выбирали по принципу, участвовал ли актер в сериале «Матадор» [один из самых любимых публикой и долговечных датских сериалов]. Но там занято большинство датских актеров. Ну и потом, Эрнст-Хуго Ярегард, с которым я работал, снимая «Европу». Его кандидатура даже не обсуждалась.

Когда ты писал сценарий, ты с самого начала имел в виду Эрнста-Хуго?

Да, конечно. Я потом узнал, что имя его персонажа, Стиг Хельмер, такое же, как у персонажа Лассе Оберга в серии шведских комедий. Но я даже не подозревал об этом. Я взял имя из своих детских книжек — серии про Яна. Там героя звали Ян Хельмер, а его отец работал комиссаром полиции. И это был очень неприятный тип. Так что я все время представлял себе, что Стиг Хельмер — это отец Яна. А имя? Ну, это, наверное, потому, что я знаком со Стигом Ларссоном¹.

Так что героя зовут Стиг Г. Хельмер. И тут все тот же избитый прием: никто не знает, что означает «Г.», но это точно не означает «Бог» [God].

Наверное, для сценария «Королевства» пришлось провести масштабную подготовительную работу.

¹ Шведский писатель, драматург и кинорежиссер. — Прим. перев.

Этим в основном занимался Нильс. Он ходил по больнице и беседовал с врачами. Я в это особо не вникал.

Вообще-то у тебя есть собственный багаж, принимая во внимание твою ипохондрию и сопутствующие обширные знания о том, как протекают различные заболевания и каковы их симптомы.

Да уж! Но я стараюсь избегать больниц.

Но благодаря «Королевству» ты, наверное, получил возможность исцелиться от некоторых своих воображаемых болезней?

Еще бы! В «Королевстве-2» Стиг Хельмер воплощает мою собственную ипохондрию, когда исследует свой стул. Сам я тоже начал этим заниматься. Бергман ведь, по-моему, тоже этим очень озабочен? У него всегда бы личный туалет в Киногородке на Стокгольмской киностудии, куда никто больше не имел доступа. Я читал статью о туалетах в английском журнале. Они сравнивали туалеты во всем мире. И единственная страна, где дерьмо не спускается сразу, а лежит как на тарелочке, — это Франция. Там испражнения сперва попадают на небольшой уступ, прежде чем их смывают в канализацию. Вот уж нация, которая гордится и восхищается тем, что производит!

Эрнст-Хуго Ярегард для тебя своего рода отцовская фигура.

Да, можно так сказать. Хотя, впрочем, нет, я не ощущаю между нами разницы поколений. Так что называть его отцовской фигурой не хочу. Но мы с ним регулярно общались. У нас сложились очень близкие отношения. Эрнст-Хуго для меня — очень хороший друг. Как отцовскую фигуру я скорее воспринимаю Бергмана. Так что вполне логично, что мы с ним не разговариваем.

Я ведь изучал в университете киноведение, и в течение целого семестра практически все лекции были посвящены Бергману. И он занял непропорционально большое место в моей кинематографической памяти. Я посмотрел все, что снял Бергман, даже рекламные ролики про мыло. И занятно, что он еще не бросил это дело. «В присутствии клоуна» — замечательный фильм. Думаю, Бергман единственный режиссер на свете, у которого в разгар сюжета может вдруг появиться белый клоун в призрачном освещении, — и это сработает. Во всяком случае, мы, зрители, мгновенно принимаем то, что происходит.

Я больше всего восхищаюсь Бергманом как сценаристом. Он на самом деле разбирается, как писать диалоги. Мне трудно судить, насколько хорошо он руководит актерами. Но все актеры, работавшие с Бергманом, очень ценят его как постановщика. Наверное, он в этой ситуации действует как фигура отца. Возникает структура власти, которую актеры воспринимают положительно. Игра ведь не особенно натуралистична, она в основном излишне театральна. Все время ощущается, что и сам Бергман, и актеры имеют опыт работы в театре. Я только что посмотрел «Сцены супружеской жизни», об этой картине говорят, что она очень реалистична. Но на самом деле фильм ужасно театрален. И это отлично. Я понял это, когда пересмотрел его.

Даже удивительно, что этот фильм и телесериал завоевали такую популярность. Одно время я часто бывал в Швеции и жил в Стокгольме. Там у меня немало шведских друзей, и все они считали Бергмана необычайно инфантильным. Впрочем, это можно сказать о большинстве художников. Но психология бергмановского повествования находится на широко доступном уровне, что и объясняет успех этого и других его фильмов. Это не критическое замечание, просто наблюдение. Здесь я вижу параллель между Бергманом и дат-

ским писателем Лейфом Пандуро. Пандуро написал целый ряд отличных сценариев для телепостановок, такую смесь психологии и проблем среднего класса — как у Бергмана. Получилось шесть-семь драм из повседневной жизни, которые были сняты в семидесятых—восемидесятых годах. Они снискали всеобщую любовь, все о них говорили. В них много общего с бергмановским стилем. Это бытовые драмы состоятельных буржуа, разворачиваются они в комфортной обстановке, а замалчивание и напускная таинственность — их главные драматургические составляющие. Сегодня такого рода теледрамы не проходят. Сегодня надо убивать людей пачками, чтобы привлечь внимание публики.

Говоря о Бергмане и его отношениях с актерами, ты упомянул власть. А самому тебе приходилось ощущать, что ты обладаешь властью над актерами?

Мое отношение к актерам с годами сильно изменилось. Процесс развивался в интересном направлении. Я все больше вовлекаю актеров в творческое сотрудничество. В «Идиотах» этот метод достиг кульминации, хотя фильм, — что бы там ни представлялось стороннему наблюдателю, — очень близко следует сценарию. Но, в последний раз возвращаясь к Бергману, могу сказать: так называемый демонический режиссер на самом деле может работать только в самом тесном контакте со своими актерами. Режиссер может производить очень неприятное впечатление, если он держится особняком, как Хичкок. Могу себе представить. Стивен Спилберг такой же, насколько я знаю со слов Стеллана Скарсгарда, который снимался у него в «Амистаде». Он и словом актеров не достаивал. Вуди Аллен, говорят, тоже почти не общается с актерами на съемочной площадке. Режиссер, который бросает актеров на произвол судьбы, на мой взгляд, куда страшнее и противнее, чем так называемый демонический режиссер Бергман. Хич-

кок, похоже, тоже был довольно жесток и высмеивал актрис, которые у него снимались.

Но откровенно их эксплуатировать... Наверное, можно сказать, что я этим занимался, когда заставлял актеров играть, стоя в холодной воде, что постоянно происходило в моих ранних фильмах. Но это лишь внешняя эксплуатация. Если действительно хочешь максимально использовать потенциал актера, то это возможно только в тесном взаимодействии, как у меня бывает все чаще и чаще. Слово «использовать» приобрело какой-то негативный оттенок, но по сути своей оно позитивное. Можно сказать, что я их использую, когда я пытаюсь подчеркнуть их особые таланты.

Итак, ты прошел долгий путь от «Преступного элемента» до «Идиотов» в плане отношения к актерам.

Поначалу актеры меня мало интересовали. В моих первых фильмах они были не более чем пешки, которые мне предстояло переставлять по полю. Они должны были стоять в углу, произносить свои реплики, а потом делать пару шагов вперед и произносить еще несколько реплик. Вот и все. От них требовалось делать как можно меньше. Это была своего рода реакция на то, что тогда считалось хорошим тоном в датском кинематографе. Режиссеру полагалось тесно общаться с актерами, обсуждать с ними вопросы психологии, любить их и т.д. Теперь я, пожалуй, сам дошел до этого. Так интереснее. В своем развитии я прошел путь от полного контроля до... не хочу сказать «до полной противоположности». Но я отказался от контроля такого рода, обменяв его на нечто другое, что можно назвать игрой случая.

А ты не боялся актеров, когда начинал снимать кино? Многие режиссеры с большим сомнением относятся к открытому диалогу с актерами.

Нет, мне не кажется, что я боялся. Просто дело в том, что все остальное — вся техническая сторона работы — тогда значила для меня куда больше. Актеры меня попросту не интересовали. В их мнении я не нуждался. Поэтому я со многими из них ссорился.

После того как подобраны актеры для фильма, ты многое обсуждаешь с ними до того, как начать съемки?

На старости лет я начал понимать, что главное в нашем деле — чтобы актеры действительно захотели стать частью фильма. Мне доводилось работать со многими из них, которые на самом деле не хотели, чтобы им докучали. Тогда и результат получается паршивый. Поэтому я никогда не стараюсь найти звезду, которая, возможно, даст себя уговорить и снизойдет до роли, — актера, который будет требовать, чтобы роль переписали под него, которому надо льстить, чтобы он согласился сниматься. Нет уж, спасибо, в гробу я такое видал! Тогда уж я без них обойдусь. Самое главное — чтобы они *хотели* сниматься. Это необходимое условие. Поэтому все так удачно сложилось с Эмили Уотсон в «Рассекая волны». Сначала мы спросили Хелену Бонэм-Картер, но, когда дошло до дела, она отказалась. Если бы я сделал фильм с ней — человеком, не верящим в этот проект, — ничего хорошего бы не получилось. То же с «Идиотами». Большинство актеров никогда не снимались в кино. Но они отдались этому проекту всей душой, и поэтому они так потрясающе хороши в фильме. Режиссер всегда вступает в определенные отношения с актерами, это своего рода брак. А если кто-то в браке не хочет быть вместе с другим, такой брак неизбежно распадается.

Снимая «Королевство», ты чувствовал у них это желание работать?

Да, работать над ним было интересно именно по этой причине. Мы писали сценарий, совершенно не представ-

ляя себе, как будет выглядеть фильм. Почти всегда я начинаю проект с мыслью об определенном стиле. Затем благодаря Томасу Гисласону, о чем уже упоминал, мы нашли форму для будущего фильма. А через эту форму я обрел принципиально новый стиль отношений с актерами.

Похоже, что «Королевство» раскрепостило тебя в этом смысле. Ты не мог бы рассказать более подробно, как ты в данном случае работал с актерами?

Мне с самого начала было предельно ясно, что для этого фильма я должен выжать из актеров нечто совершенно иное. Мне это удалось за счет того, что я полностью отказался от стилизации, к которой ранее питал такую привязанность. И это означало, что я дал актерам полную свободу. И развил дальше ту идею, которая возникла у меня благодаря сериалу «Убойный отдел». Например, когда мы снимали сцену повторно, я просил актеров теперь исходить из совершенно новых намерений и установок. Это приводило к очень занятным результатам, когда мы потом монтировали вместе кадры из разных дублей. Очень здорово! В «Идиотах» мы пошли еще дальше. Мы имели возможность снимать непрерывно по сорок—сорок пять минут и затем монтировали из них две минуты. Это совершенно новые, но очень интересные правила игры. Однако основа всего — дать актерам оптимальные возможности. Ну, им это, конечно, нравится.

А разве не рискованно, переснимая сцену, позволить актерам действовать исходя из совершенно новых намерений? Ведь актер затрачивает немало труда перед началом съемок, готовясь к воплощению своей роли. Не возникают ли конфликты, когда ты просишь их полностью отойти от характера в данной конкретной ситуации?

Ну, на самом деле я предлагал не очень значительные вариации в игре. Это не означало, что поведение и реакции их персонажа становились необъяснимыми и неоправданными. Но многое может произойти. Далеко не всегда мы на одну и ту же ситуацию реагируем одинаково. В определенных рамках многое можно варьировать. Но мы превратили это в игру — как в театральном институте. Благодаря разным вариантам мы смогли добиться некоторых психологических скачков при монтаже сцен. И от этого они получились, на мой взгляд, очень интересными. Начиная с «Королевства» этап монтажа приобрел для меня большее значение. В моих ранних фильмах монтаж был формальностью и к концу съемок был практически закончен. Мы определяли его заранее, рисуя раскадровку. Кроме того, монтировать в технологии «Авид» — это просто фантастика! Это так быстро и возможностей больше.

Конечно, быстрота — великое дело. Но тут ведь не менее важно, что легко можно попробовать разные варианты. Убрать, а потом вернуть сцену. Все сохраняется в компьютере! Однако меня порой охватывает ностальгия по старым монтажным столам с изображением и музыкой на разных пленках. То тактильное ощущение, когда держал в руках пленку и рассматривал ее на свет. Чувство ремесла.

Это да, но ведь иногда приходилось столько раз переклеивать эту проклятую рабочую копию, что она уже буквально разваливалась в руках. И приходилось заказывать новую копию, чтобы работать над ней. Но я согласен, что приятно было пальцами ощущать материал, с которым работал.

Как актеры отнеслись к новой технике съемок?

Помню, как мы начали снимать первую сцену с Эрнстом-Хуго [Ярегардом]. Он начал свою реплику, и вдруг

камера отвернулась от него, снимая панораму. Тут Эрнст-Хуго запнулся на полуслове. «Извините, — сказал он, — но камера-то ушла», — «Да-да, но на этом фильме мы работаем именно так, Эрнст-Хуго», — пояснил я. «Да ну!» Он никогда раньше с таким не сталкивался. Чтобы камера была направлена не на него, когда он говорит. Но он скоро привык, и ему даже понравилось. Но в первом дубле это далось ему тяжело. Он так тщательно подготовил свой монолог, а ему не дали сказать его в камеру!

А остальные актеры, которые привыкли к более традиционной технике съемок?

Эта техника подходит для съемки не одного, а группы актеров. Разумеется, кому-то из них лучше удавалось раскрываться благодаря этой технике. Но даже те, кто получил очень традиционную подготовку, быстро приспособились к новому методу. Эта его гибкость и приспособляемость хороша для съемки сцены в целом. Возьмите таких двух актрис, как Кэтрин Картлидж в «Рассекая волны» или Паприку Стеен в «Идиотах», которые обучены технике импровизации. Они просто созданы для этого метода работы! Паприка Стеен, которая играет агента по недвижимости в «Идиотах», — ярчайший пример. Она пробыла на съемках всего один день, но мгновенно уловила стиль игры и технику и реализовала свою роль с потрясающей точностью.

В «Королевстве» заложена своя «страшилка». Это история о маленькой девочке, которая является в качестве привидения, — она дочь демонического доктора Крюгера и жертва его медицинских экспериментов.

Да, но мне эта история кажется не особо удачной. Ее оказалось достаточно трудно удержать на должном уровне, особенно в «Королевстве-2». Когда сатирический компонент перевешивает, сделать элементы хорро-

ра убедительными практически невозможно. Поэтому в «Королевстве-3» зло должно превалировать. Фильм должен вернуть себе черты фильма ужасов. Работа над более легкомысленной второй частью была очень интересной, но дальше нам придется снова натянуть поводья. «Королевство-3» должно стать не на шутку опасным.

Благодаря своим фильмам ты способствовал созданию в Дании новой кинокомпании «Центропа». Для чего тебе хотелось бы использовать тот потенциал, которым на сегодняшний день обладает «Центропа»? Для собственных или чужих проектов?

Даже не знаю... Она вдруг выросла в значительную компанию. Но для меня важнее всего, чтобы она создавала живую и творческую атмосферу. Продюсер Петер Ольбек Йенсен уже позаботился о том, чтобы фирма активно занималась кинопроизводством. За счет своих личных связей с «Центропой» я надеюсь и в дальнейшем иметь возможность экспериментировать с новыми медиа-технологиями, которые принесет будущее. Естественно, очень приятно чувствовать за спиной мощную кинокомпанию и знать, что в будущем я смогу держать под контролем то, чем мне захочется заниматься.

«Догма-95» — это коллектив кинорежиссеров, созданный весной 1995 года в Копенгагене.

«Догма-95» имеет целью выступить против «определенных тенденций» в сегодняшнем кино.

«Догма-95» — это акция спасения!

Под лозунгами индивидуализма и свободы родился ряд значительных работ, но они не смогли радикально изменить обстановку. Волна становилась все более плоской, как и сами режиссеры. Волна оказалась не сильнее, чем люди, стоявшие за ней. Антибуржуазное кино превратилось в буржуазное, потому что основывалось на теориях буржуазного восприятия искусства. Концепция *авторства* с самого начала была отрывкой буржуазного романтизма и потому была... фальшивкой!

«Догма-95» противопоставляет кино индивидуализму!

Сегодня свирепствует технологическая буря, что ведет к экстремальной демократизации кино. Впервые кино может делать любой. Но чем более доступным становится средство массовой коммуникации, тем более важную роль играет его авангард. Не случайно термин «авангард» подразумевает вдобавок и военный смысл. Дисциплина — вот наш ответ; надо одеть наши фильмы в униформу, потому что индивидуальный фильм — фильм упадочный по определению!

«Догма-95» выступает против индивидуального фильма, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ.

В 1960 году чаша переполнилась. Они говорили: кино загрировано до смерти, и с тех пор слой грима становился все толще.

«Сверхзадача» режиссеров-декадентов — дурачить публику. Это и есть предмет нашей гордости? Неужто к такому итогу и подвели нас пресловутые «сто лет»? Иллюзии, благодаря которым передаются эмоции? Выбор свободного художника — трюкачество?

Предсказуемость (иначе именуемая драматургией) — вот золотой телец, вокруг которого мы пляшем. Если у персонажей есть своя внутренняя жизнь, сюжет считается слишком сложным и не принадлежащим «высокому искусству». Как никогда раньше приветствуются поверхностная игра и поверхностное кино.

Результат — оскудение. Иллюзия чувств, иллюзия любви.

Согласно «Догме-95», кино — это не иллюзия!

Натиск технологии приводит сегодня к тому, что грим возводится в ранг дара Божьего. С помощью новых технологий любой желающий в любой момент может уничтожить последние следы правды в удушливых объятиях сенсационности. Благодаря иллюзии кино может скрыть все.

«Догма-95» выступает против иллюзии в кино, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ.

Обет целомудрия:

Клянусь следовать следующим правилам, выведенным и утвержденным «Догмой-95»:

1. Съемки должны происходить на натуре. Использование реквизита и декораций не допускается (если для сюжета необходим специальный реквизит, съемки должны происходить там, где этот реквизит изначально присутствует).

2. Звук должен записываться одновременно с изображением. Звук не должен записываться отдельно. (Таким образом, музыка не может звучать в фильме, если она реально не звучит в снимаемой сцене.)

3. Камера должна быть ручной. Любое движение или неподвижность диктуются только возможностями человеческой руки. (Фильм не может происходить там, где установлена камера; наоборот, камера должна следовать за событиями фильма.)

4. Фильм должен быть цветным. Специальное освещение не разрешается. (Если для съемок недостаточно света, одна лампа может быть прикреплена к камере, в противном же случае сцена должна быть вырезана.)

5. Оптические эффекты и фильтры запрещены.

6. Фильм не должен содержать мнимого действия. (Убийства, стрельба и тому подобное не могут быть частью фильма.)

7. Временные и географические отклонения запрещены. (Действие должно происходить здесь и сейчас.)

8. Жанровое кино запрещено.

9. Формат фильма должен быть 35 мм.

10. Фамилия режиссера не должна фигурировать в титрах.

Отныне клянусь в качестве режиссера воздерживаться от проявлений личного вкуса! Клянусь воздерживаться от создания «произведений», поскольку мгновение ценнее вечности. Моя высшая цель — выжать правду из моих персонажей и обстоятельств. Клянусь исполнять эти правила всеми доступными средствами, в ущерб хорошему вкусу и всяческой эстетике.

Сим подтверждаю мой ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ.

*Опубликовано в Копенгагене 13 марта 1995 года
за подписью Ларса фон Триера и Томаса Винтерберга.*

Начало 70-х годов. Наивная и невинная Бесс Макнейл живет с матерью и Додо, женой только что умершего брата, в коммуне со строгими религиозными традициями на западе Шотландии. Окружающие воспринимают Бесс как большого ребенка, она наделена детской верой и способностью общаться напрямую с Богом. Она выходит замуж за Яна, который старше и опытнее ее, он работает на нефтяной платформе в открытом море. В деревушке с ее пуританскими нравами многие с сомнением относятся к этому браку. Невинная Бесс потрясена теми тайнами и радостями физической любви, в которые ее посвящает более опытный Ян. В течение недолгого счастливого периода пара наслаждается друг другом и своей любовью.

Когда Ян должен отправляться на очередную смену на нефтяную платформу, Бесс охватывает отчаяние. Долгие телефонные разговоры не в состоянии заглушить ее тревогу. Она молит Бога, чтобы Ян вернулся к ней. И вскоре ее молитва оказывается услышана, но совсем не так, как ей хотелось бы. Ян возвращается домой парализованным, получив опасную для жизни травму головы в результате взрыва на платформе. Ян понимает, что никогда не сможет снова быть вместе с Бесс, и просит, вернее, требует, чтобы она завела любовника. Поначалу Бесс отказывается, но, поверив в то, что это вернет Яну мужество бороться за жизнь, она бросается во все тяжкие. Когда ей кажется, что у Яна наблюдаются признаки выздоровления, она подвергает себя

еще более унижительным ситуациям, несмотря на осуждение семьи и Церкви. Она верит, что случится чудо и Ян вернется к ней. Ради него и их любви она готова рискнуть своей жизнью.

■ ■ ■

Чтобы реализовать замысел «Рассекая волны», понадобилось пять лет и сорок два миллиона крон. Откуда взялась идея фильма?

Охотнее всего я работаю с идеями крайностей, и мне захотелось сделать фильм о «доброте». В детстве у меня была книжка под названием «Золотое Сердце», о которой у меня остались самые яркие и приятные воспоминания. Это была книжка в картинках о маленькой девочке, которая отправляется в лес с кусочками хлеба и чем-то еще в карманах. Но в конце книги, пройдя через лес, она стоит голая, и у нее больше ничего нет. Последняя реплика в книге звучала так: «„Мне и так хорошо“, — сказала Девочка Золотое Сердце». В этой реплике роль мученицы доведена до логического предела.

Я много раз перечитывал эту книгу, хотя моему отцу она казалась несусветной чушью. Сюжет фильма «Рассекая волны» берет свой исток в этих детских впечатлениях. Золотое Сердце — это Бесс. Кроме того, мне хотелось снять фильм с религиозными мотивами, фильм о чуде. Но в то же время я хотел сделать его совершенно реалистичным.

Основной сюжет претерпел с годами кое-какие изменения. Вначале я задумал снимать его на западном побережье Ютландии, затем в Норвегии, затем в Остенде в Бельгии, потом в Ирландии, прежде чем выбор остановился на Шотландии. Не случайно действие в основном происходит на острове Скай, куда в период английского романтизма в начале девятнадцатого

века отправлялись многие художники и писатели. За те годы, пока осуществление проекта откладывалось, я несколько раз перерабатывал сценарий, поступая, как Дрейер, — сокращая, ограничивая и сжимая. Но перед самым началом съемок у меня пропало всякое желание делать этот фильм. Понадобилось столько лет, чтобы реализовать этот проект, и я уже устал от него. Я был близок к тому, чтобы вообще отказаться от этой затеи.

Прекрасно понимаю. Трудно бывает в течение долгого времени болеть одной и той же идеей. Ведь все время возникают новые идеи и новые проекты.

Да, и тут велик риск, что захочется внести в проект новые сюжетные линии, чтобы как-то оживить его, а это не всегда на пользу. Ты рискуешь в конце концов отойти от изначального замысла рассказа, забыть, что на самом деле хотел сказать. Но поиск финансирования занял очень много времени.

Странно, ведь среди всех твоих фильмов «Рассекая волны» имел, казалось бы, самые большие шансы на коммерческий успех.

Да, и могу рассказать по этому поводу одну занятную историю. Мы получили финансовую поддержку, отправив сценарий в фонд, который называется, если не ошибаюсь, «Европейский сценарный фонд». Для чтения проектов сценариев у них есть свои эксперты, в адрес которых всегда раздавалось много критики. И вот, чтобы как-то отстоять свои позиции, они провели компьютерный анализ десятка сценариев, которые были поданы в их фонд. Утверждалось, что компьютер сможет оценить художественную и коммерческую релевантность проектов. И сценарий «Рассекая волны» набрал максимальное количество баллов! Очень забавно. В нем присутствуют все необходимые составляющие: моряк, не-

винная дева и романтический пейзаж. Компьютеру все это очень понравилось.

Мысль об очень необычной технике, в которой сделан фильм, — ручной камерой в формате «Синемаскоп» — появилась одновременно с замыслом сюжета?

Нет, она возникла на основе опыта съемок «Королевства». В новом фильме отчасти были задействованы те же клише, что и в «Королевстве», поэтому я считал необходимым придать фильму как можно более реалистичную форму, документальный стиль. Если бы «Рассекая волны» был снят в традиционной технике, думаю, его вообще невозможно было бы смотреть.

Чтобы некий проект вообще осуществился, необходимо, на мой взгляд, выбрать единый стиль повествования. Обычно выбирают стиль, который наилучшим образом подчеркивает сюжет. А мы сделали с точностью до наоборот. Мы выбрали стиль, который полностью противоречит сюжету, не дает ему ни малейшего шанса быть поданным в выигрышном свете.

Да, если бы ты попытался сделать из «Рассекая волны» фильм в духе Джеймса Айвори, результат наверняка получился бы излишне романтическим или мелодраматичным.

Фильм вышел бы совершенно приторный. Это было бы просто невыносимо. Мы сделали следующее: взяли стиль и наложили его на повествование, как своего рода фильтр. Это как закодированный сигнал на платном телеканале. Здесь мы закодировали сигнал для фильма, а зрителю предстоит затем его декодировать. Грубая документальная съемка разрушает повествование и противоречит ему, что в итоге заставляет нас принять историю такой, какая она есть. Во всяком случае, такова моя теория. Немного заумная. Позднее мы обработали пленку на компьютере: перевели фильм на видео

и поработали над цветом, а затем снова перевели все на пленку.

Как в «Медее», которую ты снимал на видео, затем перевел на пленку, а затем снова скопировал на видео.

Нет-нет, там мы работали куда примитивнее и просто брали изображение с телемонитора. В «Королевстве» процесс переноса был уже значительно сложнее. А здесь результат получился еще более совершенный. Очень интересно было переводить широкоформатные съемки в технологии «Панавижн» на видео, а потом обратно на пленку. Получилось, пожалуй, даже чересчур красиво... А в промежутках вставлены полностью цифровые панорамные кадры, которые вводят разделы фильма.

Похоже на классический английский роман, с делением на главы и подзаголовками, которые предвосхищают действие.

При создании этих картин я сотрудничал с датским художником Пером Киркебю, он придумал эти образы на основе романтической живописи. Он специалист в этой области, и результаты получились очень интересные. Существует ведь немало вариантов романтической живописи. Есть картины, которые висят у людей дома в гостиной, а есть подлинное искусство, представленное в музеях. У нас эти картины, пожалуй, вышли более абстрактными, чем я себе это планировал.

В девяносто пятом ты опубликовал свой манифест «Догма-95», цель которого — «воспрепятствовать определенным тенденциям в современном кинематографе». Манифест выступает против фильма, создающего иллюзию, и за натуралистический фильм, сделанный по определенным правилам — все съемки происходят в одном месте, ведутся ручной камерой при естественном освещении.

щении и с живым звуком. Последнее правило — имя режиссера не должно быть обозначено в титрах. Если отвлекаться от довольно значительного бюджета, «Рассекая волны» во многом следует этому манифесту.

Да, это, можно сказать, счастливое стечение обстоятельств... Но манифест идет еще дальше, что лично для меня очень важно, поскольку я сам планирую сделать фильм по этим правилам. Но, сам можешь судить, в «Рассекая волны» мне не удалось соблюсти все пункты манифеста. Я не мог удержаться от того, чтобы потом обработать отснятый материал и технически, и с точки зрения цвета. Наверное, мне не следовало этого делать, если я хотел оставаться верным своей собственной теории. Но я чувствую потребность ограничивать себя, потому и написал этот манифест.

Разумеется, ты нарушаешь правило о том, что фильм должен быть неподписанным. «Рассекая волны», вне всяких сомнений, «триеровский» фильм. Французский писатель Поль Валери говорил, что «упадок искусства начинается с подписи». То есть всякое произведение всегда будут судить с оглядкой на личность автора. Как ты это воспринимаешь — положительно или отрицательно?

Положительно. Тут у меня никаких проблем. Когда я был помоложе, мне, например, очень нравился Дэвид Боуи. Он создал вокруг себя настоящую мифологию, и она играла не меньшую роль, чем его музыка. Если бы Боуи сочинял музыку анонимно, у него, вероятно, появилась бы возможность научиться чему-нибудь еще. Это не значит, что, с точки зрения сложившихся отношений между художником и его публикой, я недооцениваю значение самого произведения. Но все же суть — в процессе, благодаря которому создается произведение.

Манифест — чистой воды теория. Но с другой стороны, теория важнее, чем отдельная личность. Именно

это мне и хотелось выразить. Тем или иным образом личность художника все равно проявится. Взять любой фильм «Догмы», — по ним видно, кто именно их снимал.

Согласен. Думаю, почерк большинства серьезных режиссеров легко узнаваем, независимо от того, стоит ли их подпись.

Да, я всегда заботился о том, чтобы можно было определить при взгляде на фильм, что его сделал я.

А в чем уникальность твоего почерка? Что именно в фильме позволяет догадаться, что он твой?

Возможно, это звучит претенциозно, но, так или иначе, я надеюсь, что за каждым кадром можно увидеть мысль. Это наверняка звучит высокомерно, а может, это не так. Но знаю, что каждый кадр и каждый монтажный стык продуманы. В моих фильмах нет ничего случайного.

«Рассекая волны» имеет религиозную подоплеку. Почему ты ввел в фильм эту тему?

Наверное, потому, что я сам верующий. Я католик, но я не исповедую католицизм ради самого католицизма. У меня всегда была потребность принадлежать к сообществу или конфессии, поскольку мои родители были убежденными атеистами. В молодые годы я заигрывал с религией. Хотя в молодости привлекают всякие экстремальные учения. Тянет уехать в Тибет или впасть в аскезу — полное воздержание и все такое.

Мне кажется, у меня ко всему этому своего рода дрейеровский подход. Потому что взгляды Дрейера на религию по сути своей гуманистичны. И он нападает на религию в каждом своем фильме. На религию,

но не на Бога. То же самое происходит в «Рассекая волны».

В фильме ты изображаешь религию как структуру власти. Ты все время нападаешь на существующие механизмы власти и критикуешь ее проблематику.

Я не ставил своей целью критиковать ту или иную конфессию — например, ту, которую исповедуют в этой шотландской деревушке. Мне это неинтересно. Это слишком поверхностно, чтобы в этом участвовать. Проповедовать банальную и универсальную точку зрения — все равно что ловить рыбу на мелководье. Кроме того, я могу понять людей, сознанием которых владеют духовные вопросы, что зачастую принимает крайние формы. Просто дело в том, что если хочешь сделать мелодраму, надо создать на пути любящих определенные препятствия. В данном случае религия показалась мне подходящей на роль такого препятствия.

Беседы Бесс с Богом отмечены прямоотой и искренностью, которая придает религиозной теме человеческое измерение.

Бесс — выразитель этой религии. Религия — это ее суть, и она беспрекословно принимает ее постулаты. Например, в сцене похорон в начале фильма пастор приговаривает умершего к вечным мукам в аду, что для Бесс представляется совершенно естественным. У нее по поводу этого нет никаких сомнений. Сомнения возникают у нас. Бесс сталкивается со многими структурами власти, например с той властью, которую олицетворяют собой больница и врачи. И она вынуждена занимать определенную позицию, — что она и делает, основываясь на своем внутреннем каноне добра.

Фильм в большой степени держится на актерской игре. Как ты считаешь, твое отношение к актерам развивалось, менялось в процессе работы над фильмом?

Ну да. Но кроме того, в «Рассекая волны» я использовал другую технику. Это классическая техника, которая базируется на доверии между режиссером и актерами. Пожалуй, в этом фильме я работал в гораздо более близком контакте с актерами. Легко предположить, что я наконец и этому научился! В моих более ранних фильмах я сознательно старался придерживаться дистанции в отношениях с актерами.

Как получилось, что ты выбрал на роль Бесс Эмили Уотсон? Ведь для актрисы, никогда не пробовавшей себя в кино, это просто гениальная игра. Выбор пал на нее по счастливой случайности?

Одной из проблем финансирования было то, что мы не могли позволить себе пригласить на главные роли знаменитостей. Мы поняли это сразу, на начальном этапе, когда нам не удалось найти звезд, согласных участвовать в проекте. Их отпугивал его характер.

Из-за эротических сцен?

Думаю, из-за всего сюжета в целом. Ведь это странная смесь религии, эротики и одержимости. Знаменитые актеры не решились поставить на карту свою карьеру — как Хелена Бонэм-Картер, которая вышла из игры в последнюю минуту. Поэтому нам важно было найти актеров, которые действительно хотели сниматься в этом фильме. И по-моему, в картине ощущается, что те, кого мы в конце концов выбрали, — они с нами и телом, и душой.

Мы пробовали на роль Бесс многих актрис. Затем я просматривал пробы на видео вместе с Бенте [возлюбленная Ларса], и она решила, очевидно, что на роль Бесс подходит Эмили Уотсон. Меня тоже тронула игра Эмили, но более всего меня убедил ее энтузиазм. Мне запомнилось также, что Эмили была единственная, кто пришел на интервью в кастинговое бюро без

капли косметики и босиком! Во всем ее облике было что-то святое, что мне и требовалось.

Эмили не имела никакого опыта съемок в кино, поэтому ей приходилось в большей степени полагаться на меня как на режиссера. Работать с ней было очень легко. Забавно то, что из сцен с участием Эмили Уотсон я последовательно отбирал последний дубль. Работая с Кэтрин Картлидж, я, напротив, выбирал первый дубль. Тут для меня решающим фактором являлась их принципиально разная техника игры. Мы много импровизировали, не обращали внимания на последовательность и давали актерам большую свободу действия. Что касается Кэтрин, опытной актрисы, то интенсивность ее игры падала от дубля к дублю. В случае с Эмили я после каждого дубля давал более точные инструкции, так что она оттачивала свою игру с каждым дублем.

А как ты подбирал остальных актеров?

Я хотел пригласить на главную мужскую роль Жерара Депардье, как раньше хотел пригласить его и в «Европу». Я встретился с ним в Париже, но он был перегружен работой и не особенно заинтересовался этой ролью. Когда я начинал писать сценарий, этот персонаж больше всего походил на Депардье. Но затем он стал развиваться в другом направлении, и Депардье оказался бы староват для этой роли.

А потом выбор на роль Стеллана Скарсгарда стал совершенно естественным. К тому же он обладал телосложением, которое подходило для этой роли. Он вообще великолепный актер. И такой симпатичный человек! Я всегда буду иметь его в виду, как только у меня появится для него подходящая роль.

А Кэтрин Картлидж? Я знаю, что роль Додо изначально предназначалась Барбаре Зуковой.

Да, это правда, мы раньше работали с ней на съемках «Европы». Но по разным причинам здесь наше сотрудничество не состоялось. Кэтрин я до этого планировал на роль Бесс, мы сделали пробы, но она не подошла, вернее, это роль не подошла для Кэтрин. Она очень опытная актриса, и она очень умна. Я предложил ей роль Додо, и она охотно согласилась. Получилось замечательное трио — Эмили, Стеллан и Кэтрин. И Жан-Марк, на мой взгляд, сыграл в «Рассекая волны» одну из своих лучших ролей.

У фильма очень нетрадиционный монтаж, нарушающий все правила и законы. Эта работа потребовала много времени?

Нет, все вышло легко. Мы ведь снимали очень длинные дубли, и ни один не был похож на другой. Актеры могли двигаться внутри сцены, как им хотелось, они не были связаны жесткой сценографией. Когда же мы потом монтировали сцены, нашей единственной задачей было подчеркнуть интенсивность игры, не заботясь ни о резкости кадра, ни о построении композиции или нарушении зрительной оси. В результате получились резкие временные скачки между сценами, которые, возможно, не воспринимаются как перепады. Они скорее создают ощущение насыщенности. Здесь я развивал опыт, приобретенный на съемках «Королевства».

Если бы тебе пришлось выбрать один кадр, чтобы представить фильм «Рассекая волны», — что бы ты выбрал и почему?

Ты сам прекрасно знаешь как режиссер, что приходится делать целый фильм именно потому, что одного кадра недостаточно. На фестивале в Каннах у нас была совершенно черная афиша — именно потому, что мы не смогли выбрать единственный кадр, который да-

вал бы представление обо всем фильме. Поэтому мы выбрали совершенно черный фон, на котором были написаны название и несколько имен. Это выглядело как афиша концерта, к тому же она была отпечатана на какой-то мягкой бумаге, — мне она очень нравилась. Поэтому, хотя и не из чувства противоречия, я не могу назвать единственный кадр, отвечающий за весь фильм.

Часто публикуется кадр из фильма, который ты наверняка выбрал среди сотни фотографий, — Эмили Уотсон крупным планом, где она смотрит прямо в камеру и тем самым в зрительный зал. Почему ты выбрал именно этот кадр?

Во всем, что касается рекламных постеров, велик фактор случайности. Фотограф не всегда присутствует на съемках, а рекламные фото не всегда соответствуют сцене в готовом фильме. Это крупный план из сцены, когда Эмили впервые вступает в прямой контакт с публикой. Но я не в восторге от этого фото. Если и есть в фильме место, где я чувствую притворство в игре Эмили, то это как раз эта сцена. Отлично помню, как мы ее снимали. Нам пришлось сделать немало обходных маневров, чтобы получился этот кадр. Возможно, дело в том, что здесь речь идет не об игровой сцене, а об искусственной, подчиненной определенной идее.

Правда, я по-прежнему каждый раз испытываю радость, когда вижу Эмили в фильме, но этот кадр не из числа моих любимых.

Но если бы тебе пришлось выбрать другое фото Эмили...

...которое мне нравится? Тогда я выбрал бы из сцены спора Бесс с молодым врачом Ричардсоном [Адриан Роулинс] в конце фильма. Ее мы сняли в самом начале, она эмоционально очень выигрышна, но очень

тяжелая. Там Эмили демонстрирует удивительно тонкую игру.

А в качестве любимых я выбрал бы кадры из короткого эпизода, где она прыгает и пританцовывает под «T. Rex». Это забавные сцены в стиле «новой волны», я их очень люблю.

Фильм «Рассекая волны» полон драматических событий и сильных чувств — любви, страсти, веры, предательства. При всем при том ты не забываешь уделять внимание деталям. Я имею в виду интерьер в доме Бесс, картины с собачками и кошечками на стенах или съемки в больнице, где в разгар драматической сцены можно разглядеть на заднем плане женщину, сидящую у больничной койки в коридоре и утешающую своего мужа. Что ты можешь сказать об этой части работы?

«Рассекая волны» — это фильм, где многое получилось совершенно случайно. Сценограф, Карл Юлиуссон, — на мой взгляд, он великолепно справился со своей задачей — решал, как должна выглядеть обстановка в той или иной сцене. Но то, что мы в итоге видим в кадре, — результат случайности. Так получается, когда снимаешь ручной камерой. Масса деталей обстановки вообще не попала в фильм, а другие вдруг выступили на передний план. Но мы от души повеселились над этими картинами, которые висели в доме Бесс. Это полный китч; нам даже казалось, что мы, наверное, переборщили. С другой стороны, они хорошо вписываются в ситуацию, работают на подлинность.

Что касается сцен в больнице, то в этой сцене, как и в других, мы стремились придать обстановке достоверность, но многое вырезали на монтаже. Сцены с участием статистов на заднем плане в первую очередь призваны были создать атмосферу и настроение для актеров. То, что пара в той сцене, о которой ты говоришь, оказалась в кадре, получилось случайно и не имело

особого значения. Главным было то, что играют основные актеры. В ранних фильмах я уделял больше внимания деталям такого рода и гораздо меньше интересовался актерами. А теперь все изменилось.

По-моему, хорошо, что все эти детали остаются на периферии кадра: это дает ощущение, что существует большой мир за пределами того мирка, на котором мы сосредоточились.

Как ты выбирал картины, играющие роль иллюстраций к главам? Ты мог бы рассказать об этих картинах и истории их создания? Одна, которая мне особенно запомнилась, — это картина к эпилогу фильма, мост с текущим под ним потоком.

Большинство этих панорамных кадров описано в сценарии, однако многие претерпели серьезные изменения. Я довольно долго разъезжал по Шотландии с оператором Робби Мюллером и Вибекке Винделёв, мы сделали огромное количество снимков и панорамных съемок. Все это происходило задолго до начала съемок. На более поздней стадии я связался с художником Пером Киркебю, который довел эти фотографии до нужного состояния, обработав их на компьютере. В первую очередь мне хотелось, чтобы Пер Киркебю — не только художник, но и теоретик — нашел различные способы выражения для романтических пейзажей. Мне казалось, что этот романтизм должен выглядеть банальней некуда, но уже первые эскизы Пера Киркебю оказались очень далеки от этой идеи. В результате его идеи дипломатично сосуществуют в фильме с моими. Его вклад сделал картины намного интереснее и многозначнее. Хотя сам я, пожалуй, стремился к большей величественности.

Картина с мостом на самом деле стала первой нами сделанной, и это было еще до появления Пера Киркебю. Мост — это настоящий мост на острове Скай, но

он стоит посреди деревни. Так что мы вычленили его из контекста, на заднем плане расположили горы и добавили водопад. Затем Пер еще доработал эту картинку. Он наложил на эту сцену свое совершенно специфическое освещение. Идея заключалась в том, чтобы собрать более интенсивный свет под полукруглой аркой моста в центре кадра. И свет, освещающий ландшафт на заднем плане, тоже отнюдь не естественный.

Я просто обожаю эту картину. Символов в ней — на любой вкус. Мост можно интерпретировать как переход от жизни к смерти. А воду — как символ вечности. И так далее. Но дальше я во все это не углублялся. Каждый может трактовать эту символику по своему усмотрению. Но мне эта картина кажется очень выразительной. И она, на мой взгляд, очень эффектно выглядит под песню Дэвида Боуи «Жизнь на Марсе»¹.

Некоторые из иллюстраций к главам я люблю больше, чем другие. Самая любимая — последняя, с мостом. Но и очертания города с радугой на небе мне тоже очень нравятся.

Что дали тебе пейзажи острова Скай?

Я знаю только то, что этот остров притягивал многих писателей и художников эпохи английского романтизма. Местность и впрямь чрезвычайно романтическая. В ней нет ничего общего с нашей датской романтикой. Природа там куда более дикая и величественная. Более всего меня поразили резкие контрасты в пейзаже. Прямо среди крутых, неприступных скал можно было вдруг увидеть полосу густой растительности.

Когда ты приезжал к нам на съемочную площадку, мы как раз снимали на холме, над тем местом, где мы расположили кладбище. На самом деле нам хотелось, чтобы кладбище находилось на самом верху, но осуще-

¹ «Life on Mars» — с альбома «Hunky Dory» (1971).

ствить это оказалось невозможно. Мы отмерили место и стали строить кладбище, но тут появились местные жители и стали протестовать, чуть не закидали нас камнями и прогнали наших рабочих. Так что пришлось перенести кладбище в более укромное место, поближе к воде. И там мы обнаружили отличный участок нужного размера. Кстати, это кладбище существует до сих пор. Владелец участка хотел продать надгробные плиты и прочий реквизит Би-би-си, но ему это не удалось. Так что кладбище стало в результате местной достопримечательностью — люди приезжают туда, осматривают его и устраивают пикники. Но его пытаются отсюда убрать. Потому что это все же кладбище, — и там похоронена вся съемочная группа! Нам нужны были имена, чтобы написать их на могильных плитах, и мы использовали имена членов съемочной группы.

Ты часто упоминаешь Дрейера в качестве источника вдохновения. И для этого фильма тоже?

Да, я отдаю себе отчет, что «Страсти Жанны д'Арк» и «Гертруда» повлияли на мой фильм. Картины Дрейера, конечно, чище, академичнее. Для меня новым было то, что в центре повествования — женский образ. У Дрейера главное действующее лицо всегда женщина. И вдобавок женщина страдающая. Кстати, сначала я собирался назвать фильм «Amor Omnia» («Любовь повсюду»), — это эпитафия, которую Гертруда просит написать на своем надгробном камне. Но когда продюсер услышал такое название, он буквально забежал по потолку. Он счел, что ни один человек на свете не захочет пойти смотреть фильм под названием «Amor Omnia».

В конце фильма, когда израненная и изгнанная Бесс врывается в церковь, она нарушает заповедь о том, что женщина должна хранить молчание в церкви, и говорит:

«Нельзя любить Слово. Любить можно только человека». Эту реплику можно истолковать и как дань уважения Дрейеру, и как полемику с ним.

Ну, это, может быть, слишком сильно сказано, однако это одна из тех немногих реплик, которые я переписал во время съемок. В сценарии было что-то более пространное и невыразительное. Суть этой выходки Бесс заключалась в том, чтобы опровергнуть одно из правил общины. Пастор говорит о том, что надо любить слово и законы. Только этого следует придерживаться. Только это может сделать человека совершенным. А Бесс выворачивает это утверждение наизнанку, заявляя, что единственное, что делает человека совершенным, — это любовь к другому человеку. Это и есть мораль фильма.

Но реплика была переписана непосредственно перед съемкой. По сценарию Бесс должна сказать: «Боже милосердный, благодарю тебя за божественный дар любви. Благодарю тебя за то, что любовь делает человека человеком. Милосердный Боже...» Эмили Уотсон стала обсуждать со мной эту реплику, говоря, что не понимает ее. И я согласился, потому что реплика была плохая. А по сценарию никто в церкви перед этим не произносит ни слова. Нет, исправленный вариант куда лучше. И лучше, что она отвечает на слова пастора. Так что про Бесс можно сказать, что она занимает феминистскую позицию, противореча женоненавистникам от духовенства. И ее невестка Додо делает то же самое.

Да, особенно в конце, на похоронах Бесс.

Вот именно! В этой сцене Додо поднимает бунт против существующего порядка, против мужской иерархии.

Общий концепт большинства твоих фильмов — ирония. Но в «Рассекая волны» ее почти нет.

Когда я учился в киноинституте, нам говорили, что в каждом хорошем фильме есть доля юмора в той или иной форме. Во всех, за исключением фильмов Дрейера! Большинство фильмов Дрейера его начисто лишены. Можно сказать, что, когда привносишь в фильм частицу юмора, тем самым как бы дистанцируешься от него. А мне не хотелось дистанцироваться от тех эмоций, которые заложены здесь в сюжет и характеры.

Для меня это эмоциональное участие было исключительно важным. Потому что я вырос в семье культурно-радикального толка, где сильные чувства считались запретными. Те члены моей семьи, которым я показал этот фильм, отнеслись к нему очень скептически. И мой брат, и дядя¹, которые сами работают в кино. Брат считал, что фильм длинноват и скучен, а дядя воспринял его как сплошную неудачу, от начала до конца. При этом он всячески меня поддерживал в том, что касалось моих предыдущих фильмов. «Рассекая волны» — это, пожалуй, мой подростковый протест против семьи...

Фильм «Рассекая волны» прошел по миру триумфальным шествием. Он получил большой приз жюри в Каннах, а затем неоднократно награждался различными призами и дипломами на кинофестивалях в разных странах мира. Критика приняла его восторженно, публика валила на него валом. Позднее началась обратная реакция, как в Дании, так и в Швеции. Против фильма выступили феминистки. Им не нравилось, что Бесс жертвует ради мужа всем, даже жизнью. Фильм стали обвинять в женоненавистничестве и в бесстыжих манипуляциях.

Я никак не комментировал подобные случаи. Каждый вправе иметь свое мнение. Могу сказать одно: я удивлен, что прошло так много времени, прежде чем

¹ Бёрге Хёрст — датский режиссер, продюсер короткометражных и документальных фильмов. — Прим. авт.

меня начали критиковать с этих позиций. Я ожидал нападок гораздо раньше. Уже на стадии сценария, только начиная выбивать финансирование, и позднее, подбирая актеров на роли, мы сталкивались с такого рода критикой. Большинство женщин, которые прочитывали эту историю, реагировали именно так. И реакция была очень бурной.

Но затем фильму удалось завоевать авторитет. То, что казалось очень провокационным в сценарии, в готовой картине уже так не выглядело. Если пересказать содержание фильма вкратце, он покажется явно провокационным. В Дании никто из кинокритиков не увидел в этом проблемы. Даже «Информасьон», радикальная газета для интеллектуалов, хвалила этот фильм, что вообще знаменательно, так как они раскритиковали все мои предыдущие работы. Но потом они опубликовали отзывы возмущенных феминисток — дебаты, в которых я не имел никакого желания участвовать. Но, насколько я понимаю, эта история отчасти повлияла на реакцию шведских кинокритиков.

Замысел фильма состоял в том, чтобы воплотить эту чудовищно провокационную и совершенно неправдоподобную интригу, и я для себя решил, что если мы заставим публику принять ее, сделаем ее удобоваримой для зрителя — значит, у нас получилось. Но я не собирался манипулировать публикой, у меня этого и в мыслях не было. На мой взгляд, «Рассекая волны» — очень красивая история, но реакция на нее меня не удивляет. Таким образом фильм срывается снова. Для тех, кто хочет поспорить, это просто подарок. Феминистки и прочие должны радоваться, что появляется произведение, которое позволяет им развернуть дискуссию, дает возможность пустить в ход свои аргументы.

Американка, профессор истории искусства, начавшая дебаты в Швеции, суммировала критику в твой адрес,

процитировав совет Александра Дюма-сына начинающим писателям: «Заставьте свою героиню страдать!»

Но ведь этой рекомендации, черт меня подери, следует большинство американских фильмов!

В одном из отзывов Мария Бергом-Ларссон, которая является одновременно верующей христианкой и радикальной феминисткой, называет фильм современным житием святой и цитирует гимн Пресвятой Богородице в качестве основной идеи фильма: «Господь низверг всевластных и возвысил униженных».

Это очень красиво, и с этим я могу согласиться. Однако датских феминисток вряд ли устроила бы религиозная интерпретация. Они немедленно ополчились бы на эту идею. Это только повысило бы градус их возмущения. Хотя, представляешь, с годами датские феминистки стали более добродушными. Десять лет назад у них было больше пороку в пороховницах. Тогда они точно добились бы того, чтобы меня кастрировали.

Инсталляция состоит из девятнадцати комнат, в которых находятся 53 актера. В каждой комнате установлены четыре лампы: красная, зеленая, желтая и синяя. Видеокамера укреплена над муравейником в Нью-Мексико. На экране в выставочном зале можно наблюдать, как муравьи ползают внутри муравейника. Рядом расположен план девятнадцати комнат. На экране видны девятнадцать квадратов, которые представляют каждую из комнат. Когда муравьи семь раз пересекают квадрат, в соответствующей комнате загорается новая лампа. Когда в комнате меняется освещение, все актеры должны изменить характер и настроение. Каждый из 53 актеров-участников получил список черт характера, которые привязаны к разным цветам. Актеры свободно передвигаются по комнатам, между ними происходят импровизированные встречи и беседы в духе того цвета, который задают лампы — то есть в конечном итоге муравьи.

■ ■ ■

Ларс фон Триер: Художественная ассоциация Копенгагена предложила мне сделать инсталляцию в связи с тем, что Копенгаген был объявлен в девяносто шестом году культурной столицей Европы. Я с удовольствием согласился, но когда сроки приблизились, у меня хватило времени только на то, чтобы разработать основную концепцию. Потом были задействованы другие лю-

ди: Мортен Арнфред, сценограф, и другие участники сами воплотили в жизнь эту актуальную инсталляцию, или перформанс, или как там это называется.

Это гигантский проект, в котором приняло участие немалое количество людей. Ты не мог бы рассказать, как зародилась идея концепта и основных условий хэппенинга, в который все в итоге и вылилось?

Других режиссеров тоже приглашали для участия в художественных проектах, и речь обычно шла о различного рода инсталляциях. Я долго размышлял над тем, что я могу здесь сделать. Мне пришло в голову, что я должен создать нечто, связанное с людьми, их характерами, в ситуации, напоминающей кино, поскольку с этим я умею работать. Чтобы не получилось театральной постановки — а это и не предполагалось, — я решил придумать нечто, где решающую роль играл бы случай. Случай, управляющей психикой. Поэтому появилось название — «Психомобиль». В искусстве мобили были популярны в начале шестидесятых. Не в последнюю очередь в Стокгольме. Огромный мобиль перед зданием Музея современного искусства в Стокгольме, кажется, выполнен Александром Кальдером. Мобили показались мне интересным и несколько старомодным явлением. Я подумал, что забавно было бы объединить эту концепцию с большим количеством людей. Произведение искусства часто представляет собой лишь идею, поэтому я решил, что достаточно будет предложить основную концепцию. И добавил к ней описание места действия и список характеров. Проект не нуждался в живой режиссуре, поскольку все зависело от внешнего импульса, который порождал полную импровизацию. То «повествование», которое создавалось по ходу, не требовало присутствия режиссера. Поэтому здесь произведением искусства являлась сама идея. Воплощение идеи — это уже воспроизводство, и оно может

принимать различные формы. Я с готовностью передал весь проект в руки Мортена Арнфреда и других ребят.

Ты видел эту выставку?

Нет.

Ты хотел ее посмотреть?

И да, и нет. Само собой, мне было очень любопытно, как все это будет функционировать. Ведь все представление управляется муравьями, которые ползают по муравейнику в Нью-Мексико, и мне хотелось бы увидеть, как все это работает на практике с чисто технической точки зрения.

Как у тебя возникла эта идея с муравьями?

Нам нужно было найти какой-нибудь процесс, который можно было бы совместить с актерами. Если бы лампы, обозначающие смену эмоций, зажигались слишком часто, эффект получился бы не таким интересным. Идея о том, чтобы разделить экран на квадраты, и условие, что муравей должен пересечь поле не менее семи раз, прежде чем загорится световой сигнал, принадлежала Мортену. А вот сама идея с муравьями была моя собственная.

Но почему именно муравьи? И почему Нью-Мексико?

Получилась отличная визуальная параллель между людьми и муравьями, если уж смотреть на все это в целом. И потом, мне показалось, что в Нью-Мексико есть что-то мифологическое. Это классное место. Я подумал, что было бы здорово таким образом перебросить ниточку в Нью-Мексико. Это дает толчок к работе воображения. Конечно, психомобиль мог бы управляться как-нибудь иначе. Съемки движущихся облаков со спутника или что-нибудь еще, что независимо от нашей воли. Ко-

нечно, мы могли бы использовать компьютер, но я предпочел идею какой-нибудь «сверхчеловеческой» силы.

Но ты определил, что за комнаты и персонажи должны быть задействованы в «Психомобиле»?

Да, я описал те помещения, которые хотел видеть в инсталляции, придумал персонажей и дал им имена. Но самая большая работа заключалась в том, чтобы определить, какие у них будут между собой отношения. Мы создали гигантскую схему, по которой можно было отследить связи персонажей. Поначалу многие не состоят ни в каких отношениях с большинством остальных. Эти отношения возникают в процессе представления. Но в начале игры у каждого есть около десятка связей с другими — родственные связи или связи иного рода. Мы разделили эти отношения на две категории — близкие и более-менее случайные. Так что вначале существовал допустимый план, состоящий из многочисленных точек пересечения.

Но в программе «Психомобиль» не дается никаких описаний или подсказок насчет этих отношений. В ней названы только все пятьдесят три актера с указанием имен их персонажей и их возраста. Все остальное мы, зрители, должны вычислить или догадаться.

Изначально планировалось, что схема, которую я составил, будет представлена в выставочном зале. Однако по тем или иным причинам это не получилось.

В результате выставка превратилась в огромное реалити-шоу.

Да-да, в ней было много от реалити-шоу. Но наблюдать за ней, думаю, было достаточно забавно.

О да! Помню, на меня произвела впечатление пара персонажей, и я пытался отслеживать их передвиже-

ния из одного помещения в другое. Одним из самых занятных персонажей оказалась молодая женщина по имени Мими, которую играла норвежская актриса. Она была одета в короткую черную кожаную юбку и увлекалась наркотиками. Вела она себя достаточно провокационно, и ее игру лучше всего было видно в помещении, которое называлось «Галерея». Там актеры находятся в замкнутом пространстве, а мы, зрители, смотрим на них через прямоугольные прорези в стенах. Мы становимся картинами, которые они разглядывают. И Мими все время насмешливо комментировала эти «портреты», которые постоянно менялись. Было весело. Затем я отследил ее путь еще в пару помещений и далее потерял ее из виду из-за плотной толпы зрителей, которая не позволяла мне продвигаться вперед с такой скоростью, как мне бы хотелось.

Это так и было задумано — чтобы в одних местах перемещаться от комнаты к комнате было легко, а в других — посложнее, чтобы зрители вынужденно переключались с одного персонажа на другой или с одного события на другое. Там была предусмотрена и такая комната, к которой зрители не могли подойти, ее можно было видеть только на экране.

«Психомобиль» может, пожалуй, удовлетворить любопытство, которым наделены все люди, — желание подсмотреть за жизнью других людей, заглянуть в замочную скважину. К тому же меня привлекла та интерактивная форма, которую предлагала эта выставка, — что человек сам решает, следить ли ему за одним персонажем, за развитием событий в одной комнате или за развитием отношений между персонажами. Территория свободного выбора.

Случай — важнейший фактор, в большой степени управляющий нашей жизнью. Мы постоянно оказываемся в ситуации выбора, имеющего для нас определенные

последствия. Здесь мы сталкиваемся с непредсказуемыми ситуациями, и забавно наблюдать, как приходится их мгновенно решать.

Конечно, случай имеет большое значение, но здесь присутствует еще и тема подчинения, своего рода божественный порядок, который представляют муравьи. Муравьи управляют существованием моих персонажей, и это очень занятно.

Психомобиль можно назвать принципиально новым жанром. Это своего рода гибрид театральной импровизации и театральной шутки. Я не хотел бы называть это словом «перформанс», потому что оно здесь не подходит. Это всего лишь пример того, что можно сделать с шаблонами, персонажами, помещениями и теми схемами передвижения, которые мы создали. Сценическое пространство можно организовать тысячей разных способов. Когда спадет волна любопытства по поводу самой техники и систематики, можно повторить нечто подобное в других местах и сделать это по-другому. И тогда можно будет сравнить качество разных инсталляций. Как было бы здорово, если бы люди по всему миру начали делать психомобили.

В «Психомобиле» ты отказался от контроля за представлением, основы которого сам заложил. Ты часто возвращаешься к тому, что у тебя ярко выражена потребность в контроле.

В моей жизни, как и в жизни других людей, вопросы контроля и отсутствия связи играют большую роль. Чем мы можем управлять и чем не можем. Отчасти это представление — именно об этом. Там всем правила «божественная сила».

Что ты думаешь по поводу того контроля, который приходится применять и осуществлять во время съемок фильма? Там правит не «божественная сила».

Этой божественной силой должен обладать сам режиссер.

У меня с этим нет проблем. Возьмем, например, Эрнста-Хуго [Ярегарда] — вот человек, охваченный всевозможными страхами. И я такой же. Я боюсь всего на свете и не сплю ночами. Позавчера, разговаривая с Эрнстом-Хуго, я сказал ему: «Можешь утешать себя тем, что если мы с тобой каждую чертову ночь тренируемся, как мы будем умирать, то будем очень круто подготовлены, когда это однажды произойдет. Тогда у тебя будет шанс испугаться как следует».

Но он постоянно напуган, за исключением тех моментов, когда стоит в свете рамп, потому что там он держит ситуацию под контролем. Там он в курсе, что ему делать: очаровывать группу людей, которые смотрят только на него. Стоит им отвести взгляд — и он снова начинает бояться. Так же, как боится, сидя один в своей комнате.

Когда я занимаюсь тем, что умею делать, — это могут быть самые разные вещи, режиссура, например, — то не испытываю страха. Я чувствую, что держу все под контролем. Это чувство посещает меня нечасто, в основном когда я работаю. Когда мы делали «Рассекая волны», я особенно хорошо себя чувствовал во время монтажа, потому что тут действительно держишь все в руках. И это интересно, страшно интересно. На этом фильме монтаж оказался интереснее, чем на всех остальных. Отчасти потому, что большую часть материала я смонтировал собственными руками. Мы делали монтаж на компьютере в программе «Авид», и тут значительно легче объяснить, чего хочешь добиться. Достаточно выбрать ту сцену, над которой работаешь, и непосредственно показать, как ты себе все это видишь. Технология «Авид» — потрясающее изобретение.

Ты и на первых фильмах чувствовал себя так же — ощущал уверенность, контроль за ситуацией и свободу

во время съемок фильма? Или поначалу ты больше боялся?

Нет, я никогда не испытывал никакого страха перед своей профессией. Зато я всегда боюсь, что заболею или что-нибудь еще помешает мне работать. Я боюсь того, чем не могу управлять. Но все, что находится в моей власти, не вызывает у меня никаких страхов или тревоги. Работа — чистое удовольствие. В этой связи могу процитировать Бергмана, который как-то сказал, что никогда в жизни не получал такого удовольствия, как на съемках фильма, где командовал в мегафон двумя десятками полицейских и они слушались каждого его слова. Тут он осознал, что скрывается за понятием «власть». А когда я снимал «Европу», то отдавал приказы солдатам Красной Армии, и это тоже было довольно интересно...

С другой стороны, можно сказать, что очень приятно сложить с себя властные полномочия или разделить их с другими. Это важно осознать. Так я повел себя, например, с некоторыми актерами в «Рассекая волны». На первых фильмах потребность в контроле была у меня гораздо выше. Постепенно я все больше и больше отказывался от него. Начиная со «Всемирных часов» я полностью отказался от какого-либо контроля. Здесь я лишь привнес основную идею, концепцию, которую потом доработали другие. К тому же так много получаешь взамен, когда решаешься отпустить вожжи. Фильм «Рассекая волны» никогда бы не получился таким, если бы я не передал бразды правления актерам. И не только в том смысле, что за счет техники они могли двигаться более свободно. Важнее всего, что я в большей степени, чем раньше, стал принимать актерскую интерпретацию персонажей.

А еще ты ослабил контроль, когда пошел на сотрудничество с Мортеном Арнфредом, который выступал

в качестве ассистента режиссера на съемках «Королевства» и «Рассекая волны».

Это верно. С Мортеном мы прекрасно сработались, однако совсем не так легко выпустить из рук бразды правления. Куда проще поступиться определенной, строго оговоренной частью. Например, сказать: «Ну вот, а дальше ты». То есть я свое дело сделал, а за следующую часть фильма отвечаешь ты. А вот режиссировать вдвоем — очень непростой метод работы. В том смысле, что сам до конца не осознаешь, что выпускаешь из рук, а что бдительно охраняешь.

Это как в браке. Когда обзаводишься женой, приходится привыкать к массе вещей. Она даже губкой для мытья посуды пользуется совершенно по-другому. Но когда решаешься на брак, то отчасти потому, что хочешь сделать с губкой для мытья посуды нечто совершенно новое, непривычное. Хотя к этому приходится себя принуждать, потому что все мы — рабы своих привычек. С Мортеном получилось так, что мне пришлось где-то отказываться от своих требований, а где-то настаивать, чтобы сотрудничество вообще состоялось. Ему тоже пришлось по-всякому ко мне приспособливаться.

Ты можешь привести конкретный пример?

Ну, это ведь дело вкуса. У нас с Мортеном разные вкусы. У всех людей разные вкусы и предпочтения. Мы по-разному понимаем, в чем суть, ключевой момент той или иной сцены, например. Или что смешно, а что не смешно. Но со многими такими вещами приходится смириться, когда два режиссера работают вместе. У нас с Мортеном почти не возникало противоречий. Мне кажется, мы максимально использовали друг друга. Надеюсь, что для Мортена эта наша совместная работа стала источником вдохновения. Уверен, что так оно и было.

Как получилось, что ты выбрал себе в партнеры именно Мортена Арнфреда?

Отчасти это получилось совершенно случайно. Мне предстояло делать рекламный ролик страховой компании для французского телевидения, он назывался «La Rue» («Улица»). Производство этого фильма оказалось исключительно сложным. Сценарий к нему писал не я. Но весь фильм должен был выглядеть как один дубль — проезд по улице Парижа, которая в начале фильма выглядит как в сороковые годы, а к концу становится современной, то есть действие заканчивается в девяносто четвертом году. Камера следит за несколькими людьми, за их движением сквозь годы и кварталы. Очень сентиментальное, ностальгическое путешествие.

Фильм снискал большую популярность — его, насколько я понимаю, до сих пор время от времени показывают по телевидению. Я пару раз бывал в Париже и общался с сотрудниками министерства культуры. Когда я говорил о «Преступном элементе» или «Европе», они хлопали меня по плечу и говорили: «Довольно мило». Но если я упоминал, что это я сделал «La Rue», они просто ахали от восторга: «Подумать только! Так, значит, это ты сделал этот фильм?» Это о многом говорит.

Так вот, в связи с работой над этим фильмом я и столкнулся с Мортеном. Я искал ассистента, который был бы талантлив и вместе с тем умел подчиняться, ну и обладал опытом работы в кино. А Мортен в высшей степени наделен этими качествами. Он и талантливый, и дисциплинированный.

Всю эту парижскую улицу мы построили в старом фабричном здании в окрестностях Копенгагена. Я ненавижу путешествовать, так что вместо того, чтобы ехать в Париж, мы перенесли Париж в Данию. Мы работали с так называемым «контролем съемки». Во время прогулки по улице актеры меняются внешне, становятся

старше, женятся, заводят детей, дети вырастают, и так далее. За счет техники «контроля съемки» мы можем открутить пленку назад и после каждого пятилетнего периода менять кулисы, фасады зданий, внешний вид. А на переднем плане актеры исчезают за столбом или машиной и появляются с другой стороны с иной внешностью и в другой одежде. Все это сопровождается музыкой, которая тоже меняется.

До того ты видел какие-нибудь фильмы Мортена?

Да, я видел его самый первый фильм «Я и Чарли». Я никогда не видел «Джонни Ларсена», но зато смотрел «Эта замечательная страна». Не могу сказать, чтобы этот фильм был мне близок.

Еще один партнер, который многое для тебя значил, — это Вибекке Винделёв, которая была сопродюсером сериала «Королевство» и «Рассекая волны», а также твоих последующих фильмов.

Да, Вибекке прежде всего потрясающий организатор. Она умеет обнять за плечи бедного режиссера — в прямом и переносном смысле, — чтобы он почувствовал, что ему ни о чем не надо беспокоиться. Это так ясно, что не нуждается ни в каких объяснениях.

Вибекке читает сценарии, так же как и Петер Ольбек Йенсен. Если сценарий им нравится, я прислушиваюсь к их мнению, а если нет — мне на него наплевать. Если они не готовы воспринимать мои идеи, это только добавляет мне упрямства. Может пройти немало времени, прежде чем они воодушевятся тем или иным проектом. Но рано или поздно это случается. Энтузиазм — главная движущая сила.

Ларс фон Триер: «Change»¹ — это видеоклип, который я сделал в начале девяностых. Забавный эксперимент. По-моему, у нас был список — не то пятьдесят, не то сто различных указаний насчет того, как все должно происходить: как должен меняться фон, актеры входить и выходить из кадра, а реквизит перемещаться на площадке.

Сколько времени у тебя ушло на съемки?

У нас был один съемочный день, но подготовка заняла куда больше времени. Несколько дней.

Я понимаю, как ты сделал этот фильм, однако поразительно, насколько четко все расписано по времени. Наверное, было невероятно сложно добиться того, чтобы все так четко срабатывало.

Да, нам чертовски повезло. В некоторых местах все сделано с точностью до секунды. Меня в этом проекте больше всего интересовала сложность практической и технической задачи. Все надо было снять одним дублем, и чтобы все работало.

«Change» наглядно демонстрирует одну сторону твоей личности, а именно — желание экспериментировать, испробовать все методы, исследовать границы медийного средства, в формате которого ты работаешь, будь то

¹ «Перемена» (англ.).

кино, телевидение или видео. Ты просто кайфуешь от всего этого, да?

Не то слово! Я ничего не могу делать, если не испытываю желания. Это отчетливо просматривается в «Change». Мне было интересно над ним работать. Думаю, это заметно. Бедному певцу, правда, пришлось тяжеловато. Поскольку мы записывали весь фильм с конца, ему пришлось научиться исполнять свою песню задом наперед. Просто заучить все эти странные слова и звуки наоборот, да еще и сохранять ритм. Но он в прошлом играл на барабанах, так что блестяще справился.

В перерывах между игровыми фильмами ты снял несколько музыкальных видео и целый ряд рекламных фильмов...

Да, в основном из-за денег. Я вынужден зарабатывать себе на жизнь, чтобы оплачивать текущие расходы. Но, должен признаться, в первую очередь я выбирал такую работу, которая меня больше всего увлекала. Тот заказной французский фильм, «La Rue», был не особо интересным, зато за него заплатили приличные деньги. По сравнению с тем гонораром, который режиссер получает за игровой фильм, французские рекламные фильмы оплачиваются невероятно щедро. Но мне это неинтересно. Разве что время от времени.

Разве эти заказы не давали тебе возможность экспериментировать с выразительными средствами?

Да нет, едва ли. Но при съемке «Change» я имел возможность все решать сам и немного разгуляться. Но вообще-то в таких заказных фильмах все обычно очень жестко расписано. Во Франции и Германии, где я лучше всего знаком с ситуацией, идея уже доведена до раскадровки какой-нибудь рекламной фирмой и утверждена заказчиком. А затем они ищут и нанимают режис-

сера, который готов сделать основную работу и снять фильм. Рекламному агентству не нужна никакая самостоятельность, надо только реализовать то, что они уже придумали. Это их идея, именно ее им удалось продать. А ты только делай работу по их указке. Так что нередко возникают совершенно абсурдные ситуации. Нужно просто присутствовать на съемках — а затем положить в карман кругленькую сумму.

Но «La Rue» выглядит как экспериментальное кино.

Нет, я так не думаю. Однако я впервые попробовал работать с техникой «контроля съемки», и это интересно. Несмотря ни на что, фильм получился, на мой взгляд, очень поэтичный.

Ты сделал несколько очень забавных рекламных роликов для газеты «Экстрабладет» с Эрнстом-Хуго Ярегардом...

Плюсы заключались в том, что на съемки такого фильма уходило часа два. Работая полдня, с утра до обеда, мы сделали пять роликов. За счет этого они выглядят очень свежо. Но заказчики рассчитывали на куда более продолжительный съемочный период. А мы справились очень быстро, так что я попросил Эрнста-Хуго сказать им, что он, к сожалению, больше не в состоянии сниматься, — чтобы они на нас не дулись.

Ты сам написал сценарии?

Мы начали работать по тексту, который я подготовил заранее, но скоро отошли от него, потому что Эрнст-Хуго не мог сделать из него ничего интересного. Так что мы почти полностью переписали текст, и в результате монологи, то есть нападки на Данию, вышли совершенно импровизированные. «Что мне еще сказать?» — спросил меня Эрнст-Хуго. «Выгляни в окно, — сказал я ему (он

ведь стоит в офисном помещении с видом на Ратушную площадь), — и крикни: „Тьфу, тьфу, тьфу!“ Именно так ты это ощущаешь. Это твое отношение к Дании». Так что он обернулся, посмотрел в трех направлениях и сказал: «Тьфу, тьфу, тьфу!» Получилось очень эффектно. Сейчас это стало очень употребительным выражением в датском языке. Во время недавнего конфликта с профсоюзом медсестер проходили демонстрации, где на транспарантах было написано «Тьфу, тьфу, тьфу!». Это выражение использовали также газеты в своих заголовках.

Не уверен, что все пять рекламных роликов получились одинаково смешными. Но мысль заключалась в том, чтобы дать Эрнсту-Хуго обругать газеты и выразить свое презрение к Дании, а это очень забавно.

А «Экстрабладет» эти рекламные ролики понравились?

Да, они отреагировали на удивление положительно, хотя текст оказался совсем не тот, который они изначально утвердили. Девиз был «Я люблю ненавидеть „Экстрабладет“». Но я сказал, что нам никогда не удастся добиться от Эрнста-Хуго, чтобы он произнес это убедительно. Нет, он должен просто все ненавидеть. Он не должен любить.

И еще тебе удалось вставить туда портрет Бергмана.

Ты его заметил? Да, он часть того истинно шведского, что превозносит Эрнст-Хуго. Бергман, Бьёрн Борг¹ и даликарлийские² лошадки.

¹ Бьёрн Борг (р. 1956) — знаменитый шведский теннисист.

² Деревянные раскрашенные лошадки, шведский сувенир.

В королевском госпитале в Копенгагене внешне все обстоит как прежде, но кое-что все-таки изменилось. Главврач Стиг Хельмер вернулся с Гаити, и у него тут же возникли проблемы. Во-первых, следствие по делу о неудачной операции, которую он сделал несчастной маленькой девочке Моне. Во-вторых, попытки возлюбленной и коллеги Ригмор женить его на себе. Кроме того, его охватывает серьезная ипохондрия. Госпожу Друссе сбила машина «Скорой помощи» при выходе из больницы. В зале ожидания у входа в Царство мертвых ее возвращают к жизни, чтобы она могла принять участие в битве демонов с духами в Королевском госпитале. Мальчиш Лиллеброр (от Little Brother — маленький брат), сын Юдит Петерсен, растет с поразительной быстротой и борется за жизнь. За жизнь борется и профессор Бондо, который превратил сам себя в поле для эксперимента и ввел в свой организм раковые клетки. Классический «треугольник» в отношениях трех студентов-медиков Могге, Санне и Кристиана отнимает у них куда больше времени, нежели учеба. И кто на самом деле сидит за рулем внешне неуправляемой «Скорой помощи», которая несется по скоростной трассе? Учитывая все вопросы, интриги и конфликты, неудивительно, что главный консультант Моэсгор вынужден обратиться за помощью к психиатру.

■ ■ ■

После первой части «Королевства» и огромного успеха фильма «Рассекая волны» можно было ожидать, что

ты решишь передоверить работу над второй частью мини-сериала другому режиссеру. Что заставило тебя самому взяться за «Королевство-2»?

Ну, честно говоря... (Долгая пауза.) Трудно сказать. Но ведь я сам написал всю эту историю — вместе с Нильсом Вёрселем, так что... На самом деле я сейчас даже не помню, что привело меня к этому решению. Но с самого начал сериал был задумано в расчете на то, что я сделаю его сам. Думаю, то же самое получится и с «Королевством-3». Я должен пройти этот путь до конца.

С другой стороны, делать что-то по второму разу всегда немного скучно, должен признаться. Я никогда раньше не делал продолжение к собственному фильму. Но в этом, можно сказать, я изменил свою позицию.

По сравнению с «Королевством-1», атмосфера «Королевства-2» гораздо легче. Объясняется ли это тем, что ты куда лучше знаком с персонажами и теперь с ними на короткой ноге?

Думаю, это скорее объясняется моей позицией вообще. Мне нравятся комедийные диалоги. С другой стороны, по-моему, интересно, что темп ускорился. Поэтому и комических сцен гораздо больше.

Что больше всего занимало тебя в съемках сиквела? Возможность развить интригу или характеры героев?

Очень трудный вопрос. Но в «Королевстве-2» темп гораздо напряженнее, чем в первой части. Эпизоды сменяются вдвое быстрее по сравнению с прошлым разом. В первой части у нас шло пять параллельных линий, во второй их одиннадцать-двенадцать. Так что можно сказать, что та канва, которую когда-то сплели мы с Нильсом, теперь гораздо плотнее. Отдельные истории разыгрываются совершенно по-другому, куда более по-

верхностно. Нам приходится держать очень высокий темп, потому что мы приближаемся к концу истории. Поэтому мы оставили в стороне множество побочных сюжетов.

То есть у тебя есть план, чем все это закончится и как все эти истории сольются воедино?

Да, конечно, я знаю, как связать воедино все нити. Само собой.

Кстати, ты говорил про Данте и его «Божественную комедию», что ему, наверное, было интересно писать «Ад», а «Рай» получался труднее. У тебя при работе над «Королевством» тоже было так? Тебе легче и интереснее писать о злобных и коварных персонажах, чем о хороших и положительных?

Да, у меня ведь тоже так было раньше. Зло легче описать. У него больше обличий, и оно подразумевает большее количество изобразительных решений, в то время как добро — вообще никаких. Когда пытаешься изобразить добро, легко скатываешься в банальность. Сам знаешь — сцена, насквозь пронизанная солнечным светом. Слишком трогательно и предельно избито. Я обнаружил, как легко оказаться в этой ловушке, когда снимал «Рассекая волны» — там я сознательно избегал такого рода слащавости. Вместо этого я сделал излишне романтические подписи к главам.

Когда описываешь зло, располагаешь куда более богатой палитрой. С другой стороны, хочу подчеркнуть, что меня никогда не интересовала психология зла — ни капельки не интересовала. Меня занимает не зло как таковое, а темные стороны в человеке. Меня интересуют люди сами по себе. Но чтобы разобраться с человеком, приходится время от времени изучать зло с психологической точки зрения. То есть зло мне интересно только опосредованно.

В фильме упомянуто «пространство Сведенборга». Ты увлекаешься Сведенборгом?¹

Нет, я его не очень хорошо знаю. Просто надо было как-то назвать это пространство — преддверие царства мертвых. Кажется, я слышал, что так называется место, откуда человек отправляется дальше. Но мы не могли найти никакой информации по этому поводу. И тогда мы придумали название «Комната Сведенборга».

«Королевство» — прекрасная иллюстрация к философскому рационализму и мистицизму Сведенборга.

Нильс [Вёрсель] должен быть немного знаком с его идеями. Думаю, Сведенборг порадовался бы, узнав, что в честь него назвали комнату — с обоями, двумя стульями, двумя дверями и пейзажем на стене, где изображены тигр, змея и несколько птиц...

Во многих твоих фильмах представлена борьба между двумя крайностями — хаосом и порядком, добром и злом...

Не могу сказать, что я к этому сознательно стремлюсь, но это классическая оппозиция в таком кино. И как нельзя более характерная для больницы — болезни, смерть, милосердие и т. д.

В «Королевстве-2» ты создал персонаж, Малыша Лиллеброра, который воплощает конфликт между добром и злом, как физически, так и психологически.

Да, и при всем при том это комический персонаж. Но, на мой взгляд, сцены с участием Малыша оставляют простор для философии и при этом интереснее дру-

¹ Эмануэль Сведенборг (1688–1772) — шведский ученый, философ, толкователь Библии, теософ и теолог; известен многочисленными трудами по христианской мистике. — *Прим. перев.*

гих. Кстати, в связи с выходом фильма я хотел опубликовать свой первый по-настоящему политический манифест по поводу нового датского закона о лечении бесплодия. У нас вышел очень странный закон, запрещающий лесбийским парам лечиться от бесплодия. Чудовищный закон, — особенно в свете того, что у нас сейчас социал-демократическое правительство. Если две женщины не могут доказать, что у них есть мужчина, то завести ребенка для них — преступление, за которое положена уголовная ответственность. Независимо от того, как я сам отношусь к геем и лесбиянкам, — люди имеют право жить, как им нравится, — и в этом законе можно найти лазейки.

Поэтому я написал на «Данмаркс радио» и сообщил, что хочу организовать премьеру, на которой планирую создать фонд помощи бездетным лесбийским парам. Но они сказали «нет». Так что мы осуществили это не на премьере, а на другом показе. Это было как никогда уместно, ведь действие «Королевства» разворачивается в больнице. Так что мы создали фонд, который на самом деле более или менее противозаконен. Это необычная инициатива с моей стороны: я обычно не вмешиваюсь в политические вопросы. Но я подумал, что это отличный повод для меня изменить принципам.

Действие «Королевства» происходит в больнице. Какие у тебя отношения с врачами и медициной?

Хреновые.

А с твоей ипохондрией?

Все хуже и хуже. С тех пор как мы с тобой встречались в последний раз — в марте, — я навоображал себе четыре-пять разновидностей рака, каждая из которых доводила меня до полного паралича. Просто поразительно, сколько видов рака выискивается, когда человека охватывает ипохондрия.

В «Королевстве-2» персонаж Эрнста-Хуго Ярегарда, Стиг Хельмер, занят непрерывным самокопанием, как истинный ипохондрик.

Да-да, и новые серии поэтому куда смешнее. Тут сатира присутствует на разных уровнях. В первых сериях «Королевства» тоже попадались забавные эпизоды, но сатира не была направленной.

В рассказе появляется все больше шведов. Теперь это не только Эрнст-Хуго в роли шведского врача Стига Хельмера, но и Стеллан Скарсгард в роли его адвоката. В конце появляется еще один сюрприз из Швеции. Чем это объясняется? Ты считаешь, что, используя персонажей-шведов и шведских актеров, чтобы критиковать Данию, ты делаешь это эффективнее, чем при помощи датских персонажей?

Нет, просто под конец сериала я закладываю основы для датско-шведского конфликта, о котором нам всем следовало бы подумать. Потому что сейчас шведы планируют закрыть Барсебэк¹, и тогда мы не сможем больше использовать этот наш любимый козырь.

Но решение по этому поводу еще не принято, идут ожесточенные дебаты, так что, если повезет, все это отложится еще на некоторое время.

Ну, у нас в рукаве еще припрятаны кое-какие шведские карты... Думаю, «Королевство-3» станет очень перченым блюдом. Продолжение будет в большей степени сатирическим, вроде «Банды Ольсена».

Вынужден сказать, что мне нечего добавить про «Королевство-2». Для меня это давно уже пройденный этап.

¹ Барсебэк — атомная электростанция, расположенная в области Сконе, на юге Швеции; с мая 2005 года закрыта под давлением со стороны Дании. - Прим. перев.

Группа людей в возрасте от двадцати до тридцати лет отказалась от обычной жизни, бросив вызов буржуазному обществу, его нормам и ценностям. Изображая идиотов в различных социальных ситуациях, герои проверяют пределы толерантности носителей традиционной морали, а заодно самих себя и собственные внутренние ограничения. Фильм отображает процесс превращения правил игры в игру правил. Провокация становится чистым искусством.

В качестве гида, ведущего нас через события фильма, выступает молодая женщина по имени Карен, присоединившаяся к группе последней. В центральной сцене фильма она ставит под сомнение смысл провокационного поведения группы. Стихийный лидер группы Стоффер объясняет ей, в чем суть. Он говорит, что все они должны искать и найти своего «внутреннего идиота», то есть глубинную болевую точку, где скрываются истинные чувства. Быть идиотом, по его словам, — это роскошь. В обществе, которое неуклонно богатеет, в то время как его граждане становятся все беднее и несчастнее, идиот — человек исключительно дальновидный.

Карен по-прежнему сомневается в смысле происходящего и в экстравагантной миссии, которую взяла на себя группа, и задает себе вопрос, почему она остается в группе и продолжает жить одной с ними жизнью. Возможно, ответ появится, когда она однажды решится отпустить внутренние тормоза и проявить свое-

го «внутреннего идиота». Она может смело препоручить себя группе, которая примет ее с теплом и нежностью.



В девяносто пятом году ты и твой коллега-режиссер Томас Винтерберг опубликовали манифест «Догма-95», в котором заявили о совершенно новом типе фильма и новом подходе к кино: фильмы должны иметь исключительно низкие бюджеты и сниматься по строго определенным правилам, или согласно так называемому «обету целомудрия». Он подразумевал, что снимать можно только в одном месте, ручной камерой, допустимо только естественное освещение, музыка не разрешена (допустима только в тех случаях, когда она является естественной составной частью сцены) и так далее. И последний, важнейший пункт — имя режиссера не должно фигурировать в титрах.

Почему вы с Томасом Винтербергом решили выступить с этим манифестом именно в тот момент?

Честно говоря, мне трудно вспомнить, что именно явилось причиной. Хотя... да-да, мы опубликовали «Догму-95» в тот момент, когда вопрос с финансированием «Рассекая волны» еще не был решен. И мне смертельно надоело сидеть и ждать, дадут или не дадут мне сделать этот фильм. К тому же я только что закончил первую часть «Королевства» и почувствовал, что сейчас надо попытаться сделать что-то принципиально новое.

То есть манифест «Догма-95» появился не в знак протеста против современного состояния датского кинематографа и кинопроизводства?

Нет, я давно уже отказался от того, чтобы протестовать против датского кинематографа. Если уж выра-

жать протест, то против чего-то, наделенного авторитетом. А если явление начисто лишено авторитета, то нет смысла против него протестовать. Авторитетом в мире обладает только американское кино — со всеми деньгами в его распоряжении и с его невероятным господством на мировом кинорынке. Я вообще не склонен к протесту, я по натуре либерал. Мне ближе выступить с предложением, — и таким предложением стал манифест «Догма-95». Кстати, я послал наш манифест Бергману и предложил ему тоже снять фильм по правилам «Догмы».

И что, он тебе ответил?

Нет, понятное дело. Но я ведь считаю его своим духовным отцом, а у него самого проблемы с его духовным отцом. Он же не получил ответа от Господа Бога, ну а я не получил он него, так что все в норме. И потом, было бы странно получить ответ от человека, который снял фильм «Молчание».

Но благодаря продюсерской компании «Центропа», которую создали вы с Петером Ольбеком Йенсеном, «Догма-95» стала реальностью. На сегодняшний день четыре «догматические» картины уже выпущены или находятся в производстве. Фильм «Идиоты» имеет подзаголовок «Догма № 2».

Да, первый фильм по «Догме» — «Торжество» — сделал Томас Винтерберг, и еще два фильма скоро выйдут. Один снял Сёрен Краг Якобсен, а второй — Кристиан Левринг.

Вы были довольны результатами?

Да. Интересно, что эти четыре фильма получились такими непохожими друг на друга, хотя все они следуют предписаниям «Догмы». Наш замысел заключался

в том, чтобы привлечь к проекту нескольких очень разноплановых кинематографистов и посмотреть, что из всего этого выйдет. Эксперимент, на мой взгляд, оказался очень удачным, потому что фильмы получились совершенно разные.

Ты не мог бы объяснить, в чем их различия?

Ну... э-э... мне проще рассказать о том, в чем сходство. Самое удивительное, что все они части единого целого. Как ни странно, все четыре фильма повествуют о группе людей. И это произошло само собой, мы вообще не обсуждали вместе наш проект. Возможно, основная концепция «Догмы-95» вдохновляет именно на такие истории.

Могу только сказать, что у Томаса, который моложе нас всех, взгляд на его историю более юношеский.

То же самое можно сказать о твоём подходе в «Идиотах», нет?

Нет, если и так, то это молодость пожилого человека. Знаешь, все эти кондовые идеи, что раньше все было лучше. Я надеюсь, что «Идиоты» — современный фильм, но вместе с тем и ностальгический, это тоска по ушедшей французской «новой волне», и то, что случилось на ее поминках. Невозможно отрицать, что «Догма-95» навеяна «новой волной», которая в те времена была как глоток свежего воздуха. Вероятно, мы не в силах повторить его, мы можем разве что слегка проветрить помещение.

Мы с Томасом Винтербергом считаем, что это было самое интересное из всего, чем нам до сих пор приходилось заниматься в кинематографе. Было круто следовать этой концепции и руководствоваться теми правилами, которые мы сами для себя сформулировали. Это просто сродни религиозному фанатизму. Вроде: «Следуй Писанию, и обретешь радость!» Но это так и есть.

Ты говорил, что написал сценарий «Идиотов» за четыре дня.

Ну да. Идея фильма возникла у меня еще тогда, когда мы писали манифест. Я придумал группу людей, которые решили вести себя как идиоты, — но это были только наметки. Затем в течение долгого времени эта зачаточная идея развивалась в историю. Я постоянно ходил и размышлял над теми возможностями, которые заложены в этой фабуле, представлял себе различных персонажей, и постепенно они начали реагировать и жить собственной жизнью в моем воображении. Так что когда в конце концов я сел за стол и стал писать сценарий, вся история была уже более или менее готова. Да, я написал ее за четыре дня.

В документальном фильме Йеспера Яргия «Униженные» ты говоришь, что идея возникла у тебя благодаря Рудольфу Штайнеру¹ и его утверждению о том, что «сумасшедшие посланы с небес».

Черт подери, понятия не имею, откуда я дернул эту цитату из Штайнера, но у него была своя теория о том, что люди с синдромом Дауна — дар человечеству, что они пришельцы с другой планеты или с небес. Мне эта идея показалась очень привлекательной — воспринимать тех, кто не похож на других, как подарок. Поведение группы в «Идиотах» навеяно этой мыслью. Но никому не приходило в голову использовать эту мысль в психотерапевтических целях, для того чтобы найти самого себя. Открыть в себе ребенка или зверя. Но можно найти нечто, что сможет принести радость другим. Точно так же, как идиоты — дар. Не самим себе, а окружающему миру.

¹ Рудольф Штайнер (1861–1925) — австрийский философ и педагог, создатель антропософии и Вальдорфской школы.

В одном эпизоде фильма говорится: «За идиотами — будущее».

Да, их можно воспринимать как противовес всему тому рационализму, который нас окружает. Рационализм, на мой взгляд, зиждется на страхе. Человек, который боится хаоса, который не решается принять жизнь такой, какая она есть, со всеми противоречиями и конфликтами, хватается за рассудочность, как за оружие. Так происходило со мной — в свете того воспитания, которое я получил. В моей семье практически все рассматривалось с рациональных позиций.

Я же всегда питал слабость к иррациональному. Работа в кино предполагает полный набор качеств, противоречащих здравому смыслу. Фильм «Идиоты» создан не для того, чтобы защитить тезис Штайнера. Этот тезис послужил лишь основой для теорий, которые излагает Стоффер, лидер группы. Одновременно он, так сказать, извращает идею, точно так же, как пытается сбить с пути истинного других членов группы. Здесь можно провести параллели с политиками или людьми, которые по тем или иным причинам работают в группе.

Узловым моментом фильма является сцена, где Карен спрашивает Стоффера: «Зачем вы все это делаете?» Насколько я понимаю, съемки этой сцены вызвали целый ряд затруднений. Сначала вы несколько раз снимали ее в помещении, на вилле, но в окончательной версии она происходит во время похода в лес.

Сцена очень важная, но трудно было сделать так, чтобы все сработало. Я предполагал, что так получится, потому что уже в самом сценарии этот диалог был сформулирован слишком «в лоб». Эта прямолинейность стала еще заметнее, когда мы снимали сцену в закрытом помещении. Карен и Стоффер сидят на полу в одной из комнат, у них недостаточно места, чтобы реагировать на то, что они говорят и что слышат. Проблема в том, что Карен

задает Стофферу несколько вполне приземленных вопросов, а он отвечает ей совсем на ином уровне. В конце концов я сделал так, чтобы он давал ей такие же приземленные ответы. И ответы получились совсем неглупые, хотя и не такие чеканные, как в первом дубле. И еще тут нам помог выход из замкнутого пространства, предоставив участникам диалога большую свободу движений. Чудесно было оказаться в этом лесу в духе Феллини.

Стоффер отвечает Карен, что надо найти в себе «своего внутреннего идиота»...

Мысль заключается в том, что идиот не менее тонок, чем человек рациональный. Что под маской «разрешенной личности» скрывается истинная личность, сложная и уникальная. Мне кажется, это интересная мысль. И она стоит того, чтобы защищать ее до конца.

Ты сам ходил на сеансы психотерапии?

Да, я массу всего в этой жизни попробовал.

И когда же это было?

Боже мой, да все время, все эти годы. Но с этим дело обстоит так же, как с гипнозом. Трудно получить от этого пользу, если все время пытаешься разгадать технику. А мне трудно чему-либо отдаться, не понимая, как это работает. То есть можно сказать, что мне вообще трудно чему-либо отдаться. Снова появляется потребность в контроле. Наверное, поэтому результаты не соответствовали ожиданиям.

Тогда «Идиоты» наверняка стали для тебя терапевтическим переживанием. Я присутствовал на съемках в течение одного съемочного дня, и мне показалось, что ты был на редкость раскрепощен в обществе своих «идиотов», стоявших перед камерой.

Да, во всяком случае, это был очень интенсивный опыт.

Готовый фильм тоже дает ощущение поразительной свободы.

Мне тоже так кажется. Думаю, для всех, кто участвовал в его создании, это стало незабываемым ощущением. В проекте присутствовал момент психодрамы¹.

Во всех своих фильмах я стремился к тому, чтобы фильм в момент съемок выходил за пределы мнимого, переставал быть фикцией. Начиная с «Преступного элемента». То, что раньше происходило на чисто техническом уровне, я попытался теперь перевести в психологическую плоскость.

Когда заканчиваются съемки очередного фильма, ты чувствуешь себя покинутым?

Ты хочешь сказать — чувствую ли я страх? Естественно! Но в настоящий момент все мои страхи называются «канцерофобией». У меня тысяча и одна разновидность рака. Раньше со мной такого не бывало, приступ паники мог возникнуть у меня от чего угодно. А теперь они предельно конкретны. Так что я начал принимать франтекс. Это лекарство немного приглушает страх.

Сейчас у тебя есть семья, у тебя есть Бенге и близнецы, и еще твои дочери от первого брака. Разве это не дает тебе чувства защищенности, которое способно держать страхи на расстоянии?

Скорее наоборот. В моих новых отношениях куда больше пространства для страхов.

¹ Разновидность психотерапии, предполагающая проигрывание травматических ситуаций в виде ролевых игр.

В дневнике, который ты вел во время съемок «Идиотов», ты называешь фильм «игрой нескольких обстоятельств». Ты пишешь: «Хорошо, что все сыграют в мою игру». Или: «Это маленькая игра, которую придумал маленький Ларс».

Это чистой воды цитата из Бергмана! Он однажды именно так и выразился: что для него фильм — это игра. И еще он писал, что никогда в жизни так не веселился, как на съемках, когда у него перед камерой позировали двадцать полицейских. Он всегда боялся их авторитета, и вдруг он стал авторитетом для них. Я, правда, не понимаю, почему Бергман все время возникает в нашем разговоре, как чертик из коробочки...

Помню, когда я еще ребенком снимал свои первые фильмы, для меня важнее всего было, что все это — моя игра. Так и было. Эти идеи, эти игры, на которые я подбивал друзей, принадлежали мне. Это давало мне удовлетворение, но требовало ответственности. Я отвечал за то, чтобы игра получилась.

Не трудно было убедить остальных играть в твою игру?

Бывало трудновато. Но чаще всего удавалось. И я очень обижался, если кто-то не хотел играть. Мне было также обидно, когда актеры отказывались сниматься в «Идиотах». Такое ведь случалось. Они не хотели играть в мои игрушки.

Как ты находил актеров — твоих товарищей по играм — для этого фильма? Большинство из них малоизвестны, а многие вообще никогда ранее не снимались в кино.

Да нет, практически все никогда раньше не снимались. Кроме Анны Луизы Хассинг, она играла главную роль в фильме Нильса Мальмроса «Боль любви». По-

моему, потрясающий фильм. Самый лучший из всех фильмов Мальмроса. Он, в числе прочих, вдохновил меня на то, чтобы взяться за «Рассекая волны». Но остальные актеры не имели никакого опыта съемок в кино. Большинство из них — театральные актеры, и ни с кем из них я не был знаком раньше. Я думаю, через пробы прошло актеров сто пятьдесят. У меня был отличный директор по кастингу, Ри Хедегард, который их всех нашел. Затем мы провели несколько больших кастинговых сессий, где несколько актеров играют одновременно. Я хотел посмотреть их в групповой ситуации, вроде той, что будет в фильме. У нас был режиссер, который делал с ними упражнения на импровизацию, и эти упражнения записывались на видео. На основании этих видеозаписей я позднее отобрал актеров для фильма. А потом этот список пополнился другими актерами, такими, как Эрик Ведерсё и Паприка Стеен, которые играли в фильме важные эпизоды. Очень весело было работать с этими молодыми актерами, которые все до единого стремились к самовыражению.

Что ты думаешь о тесном сотрудничестве со съемочной группой «Идиотов»?

Оно означало для меня большую свободу. Эта техника — просто мечта для актера. Никакой установки света, никаких долгих технических приготовлений. Мы описывали сценографию в общих чертах, а затем давали актерам полную свободу. Да и съемочной группы как таковой не было. На съемках были в основном я сам за камерой и звукооператор, который следовал за ними в процессе их игры.

Это дало им возможность работать совсем по-другому. Они скорее должны были прожить своих персонажей, чем сыграть их. Возможно, не на все сто процентов удалось именно так, как я задумал, но попробовать такой способ было очень интересно. Я пытался

также экспериментировать с некоторыми вещами, которые мне давно хотелось проверить на практике.

Например?

Ну, постараться войти в контакт со страхами, горестями и внутренними конфликтами актеров. Об этом постоянно думаешь на съемках, но времени на это никогда нет. А здесь времени было предостаточно. Я мог потратить целый день на то, чтобы сидеть с двумя актерами и беседовать об их детстве, об их воспоминаниях и о том, что они пережили в жизни. Это безумно интересно, но и очень тяжело для того, кто решил поиграть в психотерапевта.

Насколько я понимаю, это касалось одного из центральных эпизодов фильма — той нежной и задушевной сцены, где Карен открывает душу Сюзанне. Они разговаривают, сидя на подоконнике, а ты подбираешься к ним совсем близко — и в визуальном, и в эмоциональном плане. Над этой сценой вам пришлось работать несколько дней.

Да, это была, если можно так выразиться, болевая точка фильма. Ее оказалось на удивление трудно сделать так, как мне того хотелось. Бодиль Йоргенсен, которая играет роль Карен, обладает потрясающей способностью подключить свою внутреннюю скорбь. Она пережила личную трагедию, которую умеет с успехом использовать в своей актерской игре. А Анна Луиза Хассинг, которая играет Сюзанну, умеет великолепно вести диалог — естественно и раскрепощенно. Проблема заключалась в том, что, когда они начали разговаривать между собой, что-то не клеилось. Анне Луизе не удавалось убедить меня, что ее героиня всерьез интересуется Карен. По замыслу, Сюзанна обладает таким запасом эмпатии и понимания, что она в состоянии принять и понять проблемы Карен. Ей нужно было выразить то, что назы-

вается красивым словом «сочувствие». Но в каждом новом дубле Анна Луиза сидела с совершенно отсутствующим видом, и все это выглядело неубедительно.

Тут мой терапевтический опыт подсказал мне, что если бы Анна Луиза узнала в проблемах Карен свою проблему, она смогла бы выказать то сочувствие, которого ей явно недоставало. Ведь невозможно проявить сочувствие, когда не можешь поставить себя на место другого. Сочувствие требует фантазии, а она не всем дана. Я исходил из того, что если нам удастся заставить Анну Луизу пережить или вспомнить скорбь, похожую на ту, о которой говорит Карен, — скорбь от потери ребенка, тогда она сможет сыграть эту сцену с нужной эмоциональной нагрузкой.

Так что мы создали чисто психотерапевтическую ситуацию, где Анна Луиза под конец начинает всхлипывать, вспоминая события своего детства. В документальном фильме Йеспера Яргиля о съемках «Идиотов» есть длинный кусок, где мы видим ее, бредущей из комнаты в комнату с заплаканными глазами. Это сильная сцена. На грани садизма. Во всяком случае, я это воспринимаю именно так.

В конце концов сцена получилась великолепно. Очень убедительно. В готовом фильме она должна была быть гораздо длиннее. Мы ее очень сильно сократили, потому что иначе она стала бы почти мучительной и отяготила бы характер Карен слишком большой скорбью. Мы вынуждены были закончить сцену улыбкой, заверением в том, что Карен принадлежит к группе и может оставаться с ними. Сохрани я более длинную версию — рисковал бы превратить Карен в настоящую плаксу.

Для меня самое главное, что сцена вышла убедительной. Я отношусь к этому очень серьезно, хотя Стеллан Скарсгард дразнит меня, что некоторые эпизоды работают вхолостую. У него вообще есть привычка наступать мне на мозоль! Сцена, где Стоффер бежит в голом виде по Сёллерёду, по мнению Стеллана, начисто лишена ло-

тики и психологической подоплеки. Тут я готов согласиться, только это ее нисколько не портит. Мне как раз нравится отсутствие психологических соответствий. Этот срыв очень соответствует характеру Стоффера.

А в прежних фильмах тебе удавалось быть внимательным и последовательным? То есть снимал ли ты до тех пор, пока не оставался полностью доволен сценой? Или шел на компромисс, а потом жалел?

Так бывало, и не раз. Преимуществом «Идиотов» было то, что мы могли повторять до посинения. Фильм снимался на видео, так что технические расходы были незначительными. Кроме того, мы снимали все сцены в том порядке, в котором они стоят в сценарии, — раньше не было такой возможности.

А в чем основное преимущество этой техники?

Мы сразу видели, как все это будет. При нормальном порядке работы это видно в отдельных сценах. А здесь мы могли отслеживать естественное развитие характеров. Мы знали, как они дошли до определенной точки, на каком этапе находятся в своем развитии, и актеры могли себя корректировать, исходя из этого. Когда фильм делается традиционно, то есть снимаются отдельные эпизоды то из начала, то из конца, то из середины сценария, чтобы вписаться в график съемок, за монтажным столом тебя могут ждать неприятные сюрпризы. Можно обнаружить, что психологическая последовательность нарушена. Я заметил, что, когда фильм снимается традиционным способом, как большая мозаика, которую потом собирают в единое целое, нередко приходится приглушать актерскую игру, чтобы избежать переборов, которые потом будет не вписать в общую канву. Здесь мы могли провести линии развития характеров куда более отчетливо и позволить персонажам реагировать в соответствии с ними.

По-моему, это можно прочесть в дневнике съемок, который сейчас опубликован вместе со сценарием фильма. Каждый день по окончании съемок я садился с маленьким диктофончиком и наговаривал в течение пятнадцати—двадцати минут, что произошло за день. Независимо от того, нравится ли тебе результат, это все же уникальная возможность заглянуть за кулисы производственного процесса. Я это написал не ради литературных амбиций. Я потом отдал материалы журналисту Петеру Эвику, который переписал и отредактировал мои заметки, чтобы они стали более-менее внятными. Я его версию не правил. Я ее даже не читал.

Мне никогда не попадалась такая книга, а жаль, что Бергман такую не написал. День за днем, пока снимается фильм. Что сказала Биби и как он заставил Биби играть то или другое. И почему Биби не хотела играть так-то и так-то, и почему она дура, и так далее. В этих автобиографиях, которые он сочинял на старости лет, больше всяких случаев из жизни, и поэтому они выглядят веселее. Вроде книги Бунюэля «Мой последний вздох», которую жутко смешно читать. Там наверняка половина — вранье, но какая разница. Всегда можно передернуть на свой вкус, это же твои воспоминания.

Из твоего дневника понятно, что в начале съемок все пошло не слава богу. Вы снимали сцену в замке Амалиенбург, и она не вошла в фильм.

Да вообще ужас нечеловеческий. Невозможный кошмар! Мы же две недели подряд готовились и репетировали. И все шло прекрасно. Но вот камера включена — и вдруг все стало не понарошку. И тут все начали кривляться. А я перед началом съемок произнес длинную речь, в которой подчеркнул, что в этом фильме как раз НЕ НАДО ничего изображать. Но актеры учились в театральном институте и привыкли — вот ис-

тория, вы должны рассказать ее зрителю. А в «Идиотах» им не надо было ничего никому рассказывать. От них требовалось просто быть и реагировать на ситуацию. А зрителю я потом как-нибудь сам все расскажу. После того как мы две недели тренировались, я решил, что можно выпускать их в кадр. Но тут они кинулись изо всех сил изображать сумасшедших, и вышло полное фуфло.

Я гостил на съемочной площадке в течение одного дня, и меня потрясла общая эйфория. Работа отличалась заразной легкостью. Хотелось тоже вступить в игру и поучаствовать.

Ну, так было не всегда. Я точно не помню — в какой день ты был там?

Когда вы снимали сцену с отцом Жозефины. Он приезжает, чтобы забрать ее домой.

А, так это прекрасный пример того, когда все работало наилучшим образом. Съемки близились к концу, и группа была сыгранной. Единственным человеком, не принадлежавшим к группе, был Андерс Хове, который играет отца Жозефины. Его раздражало, что он остался за бортом, и он смог умело использовать это в своей актерской игре. Меня много критиковали за то, что у него из кармана торчала газета «Информасьон». Многим показалось, что это слишком банально. Но дело в том, что Андерс Хове действительно приехал на съемки с этой газетой в кармане. Не ради вклада в характер персонажа — он просто читал ее по дороге. В соответствии с постулатами «Догмы» я не мог снабдить его дополнительным реквизитом. Но когда он спросил, вынуть ли ее из кармана, я сказал: оставь.

Сценарий «Идиотов» довольно объемный. Ты отклонялся от него в связи с импровизациями на съемках?

Конечно, кое-какие реплики тут и там выпадали. Мне ведь пришлось работать с огромным материалом — по сценарию, фильм должен был бы продолжаться сто тридцать часов, не меньше. Но каждый раз, когда мы в процессе съемок что-то меняли, то потом возвращались к сценарию. Можно сказать, что готовый фильм очень близко соответствует сценарию. Что само по себе удивительно, потому что мы к этому специально не стремились.

Кроме того, общеизвестный факт: если дать актерам импровизировать, все равно надо исходить из определенной идеи, направлять импровизацию в нужное русло. Иначе ничего не выйдет. Только кучу пленки зря угробишь. Надо посеять характер. Создать человека из мусора, а потом вдохнуть в него жизнь. Но для этого нужен план, который ты навязываешь актерам, независимо от того, осознают они это или нет. А затем они могут продолжать работать над характерами, которые ты для них создал.

В сценарии не было интервью с участниками. Когда у тебя возникла эта идея?

На самом деле в сценарии сказано, что мы включим в фильм сцены интервью, просто не указано, когда или где. Так что это было запланировано. Но потом они то появлялись в фильме, то снова исчезали. Я вырезал их, потом вставлял обратно. Этот прием с интервью не раз использовался в кинематографе и раньше. И не припомню, чтобы где-нибудь они пришлись к месту. Если я в конце концов решил оставить их, так только потому, что они получились, на мой взгляд, очень удачными. Это на сто процентов импровизация. Актеры говорят от имени своих персонажей и защищают их позицию. Такого рода реплики невозможно написать заранее — они будут звучать фальшиво и надуманно.

Паузы за счет интервью создают дистанцию. Но эти интервью несут в себе и подтверждение. За счет интер-

вью этот феномен — несколько человек бегают по району и изображают идиотов — приобрел совершенно иное значение. Если те, кто этим занимался, готовы позднее сесть и обсудить свои впечатления, значит, это не просто так. И в этом смысле интервью выполняют важную функцию, снабжая мотивацией сюжет и фильм в целом.

Ты записывал эти интервью после окончания съемок?

Да. Все было сделано за три дня, — я потратил на каждого по два-три часа. На каком-то этапе мы вынашивали планы создать более длинную версию для телевидения, ведь отснятого материала у меня оказалось полно. Но я понял, что выдохся.

Немалую часть фильма ты снимал сам. Какова доля твоего участия?

Процентов девяносто, как мне кажется.

И что ты думаешь по поводу этой работы?

Это было здорово, просто потрясающе. Это самый лучший способ делать кино. Особенно в данном случае, когда камера любопытствует, везде вторгается. Для меня существовало в тот момент только происходящее перед камерой и вокруг нее. Движения камеры были результатом моего любопытства. Я вместе со своим глазом-камерой мог отвернуться от людей и от ситуации и обратиться к чему-то другому, что происходило вне моего поля зрения. Я превратился в глаза и уши, находящиеся в постоянном поиске, — этот поиск мне потом хотелось сохранить при монтаже.

Есть ли какие-то минусы в таком способе работы?

Сначала мы хотели снимать на тридцать пять миллиметров. Ведь так записано в постулатах «Догмы». Но тут вся съемочная группа проголосовала против.

Они сочли, что кинокамера в такой ситуации слишком тяжелая и громоздкая. Потом решили снимать на шестнадцать миллиметров, потому что в правилах сказано, что фильм должен распространяться в тридцатипятимиллиметровом формате. Отлично, тогда мы с таким же успехом можем снять все на видео, а потом сделать копию для показа на тридцать пять миллиметров. Тут есть преимущество: когда часовой материал урезаешь до двух минут, при съемке на видео легче добиться той же концентрации выразительности. В эти две минуты удастся вдохнуть массу энергии. А это как раз то, чего в «Идиотах» с избытком, — фильм буквально бурлит энергией. Для меня это было самое важное.

В твоих ранних фильмах, «Преступном элементе» и «Европе», большое внимание уделялось кинематографической эстетике. Пересмотрев свое отношение к ней в «Королевстве» и «Рассекая волны», ты практически полностью отказался от нее в «Идиотах». Как ты оцениваешь такое развитие?

«Идиоты» предполагали полное освобождение от эстетики. По правилам фильм должен сниматься в цвете, но каким-то образом обрабатывать цвет в лаборатории не разрешается. И было приятно, что не нужно ломать над этим голову. В ранних фильмах я проводил немало времени в лаборатории, добиваясь точной цветовой гаммы и нужной интенсивности цвета. Тут я не имел права этим заниматься — менять освещение, цвет или оттенки. Мне не пришлось выбирать. И я почувствовал себя свободнее.

Кроме того, при монтаже мы в первую очередь исходили из того, чтобы совпал звук, склеились реплики, не обращая внимания на изобразительный ряд. Как в документальном фильме. И это тоже интересный аспект.

«Идиоты» своим свободным стилем напоминают французскую «новую волну» и течения в кинематографе, которые сформировались в начале шестидесятых: «новое американское кино», самым ярким представителем которого стал Джон Кассаветес, Бу Видерберг в Швеции, новый польский и чешский кинематограф, английские реалисты во главе с Кеном Лоучем...

«Идиоты» не совпадают с моим представлением об этом периоде. Они отражают скорее мою собственную тоску по этому времени и событиям, в которых мне не довелось поучаствовать. Это была эра, когда всячески пропагандировались свобода и либерализация. На всех уровнях. И мы от души присоединились к этому течению. Нудистские сцены как ничто иное способствовали освобождению. Они стали очень важными. И это было просто здорово.

Ты хочешь сказать, что не только актеры раздевались перед камерой?..

Конечно же нет! Мы за камерой тоже раздевались. И я, и Кристофер Ньюхольм, который тоже снимал и который постарше меня. Это был кайф!

Дело в том, что можно контролировать свое лицо, знать, что профиль или иной ракурс наиболее выигрышный. Но невозможно таким же образом контролировать обнаженное тело. Когда ты голый, не удастся держать в руках рычаги контроля. И приходится отказываться от своего тщеславия — на все сто. Это совсем не такое глупое открытие, и его можно использовать, даже когда для фильма не требуется обнаженка.

Аналогичные идеи пропагандировал шведский режиссер Вильгот Шёман. Вот реплика из одного его фильма, которая могла бы стать девизом для всей его деятельности в кино: «Разденьте людей — и увидите, что все одинаковые».

Я не уверен, что нагота позволяет увидеть человека таким, какой он есть, но она дает ему, по крайней мере, инструмент. Инструмент, позволяющий отказаться от контроля и сокрытия своей сущности. Ибо какой бы теории о сотворении мира мы ни придерживались, придется исходить из того, что человек начал свое историческое развитие без одежды. Поэтому, если мы хотим вернуться к начальной стадии, нагота — прекрасное средство.

По наивности я думал, что все мои актеры в итоге перетрахаются. А вот и нет. В шестидесятые годы этим бы все и кончилось! Но, слава богу, все меняется к лучшему. Троим удалось во время съемок удержать эрекцию, что в таких условиях задача не из легких. Так что мы не лыком шиты. Но для съемок настоящего полового акта пришлось воспользоваться услугами профессионалов.

Съемки «Идиотов» принесли тот опыт, который тебе хотелось бы развивать и использовать в дальнейшем? Или ты воспринимаешь этот фильм как разовый эксперимент?

Думаю, мне еще захочется так поработать. Здорово было бы время от времени возвращаться к этой идее и делать новый «догматический» фильм. Я никогда не относился к своим картинам как к эксперименту, который хочу развивать далее и для чего-то использовать. Каждый раз я делаю фильм ради него самого. Например, сейчас мое сознание полностью поглощено новым фильмом, которым я очень доволен.

Ты сказал как-то, что «Идиоты» — важнейший из твоих фильмов, особенно с точки зрения поиска аутентичности.

Да, аутентичности! «Идиоты» — подлинность под маской комедии. Две, на первый взгляд, несовместимые вещи. Но фильм дал мне то же ощущение, как когда-то

«Преступный элемент» — ощущение целостности. Оба эти фильма очень разные. Но оба стали для меня вехами.

«Идиотов» показывали на Каннском фестивале в рамках конкурсной программы, как и «Торжество». Ты поехал в Канны и принял участие в кинофестивале. Как, по-твоему, были восприняты манифест «Догма-95» и оба «догматических» фильма?

Естественно, наш манифест привлек к себе внимание, поскольку оба фильма вошли в официальную программу. Все говорили о «Догме». Тем более что «Догма» — отличное слово. Так же как «коммунизм» — отличное слово. Многие думали, что это бред. Но нам удалось спровоцировать серьезные дебаты, и это отлично. Давненько мы уже не обсуждали, зачем делается кино, что должно содержаться в настоящем фильме и каким он должен быть.

Интересно, что «Торжество» прошло с колоссальным успехом. В первые два месяца после премьеры его посмотрело в Дании более двухсот тысяч человек. И «Идиоты» тоже пошли хорошо. Занятно, что эти два фильма стали такими популярными.

Я общался с Мартином Скорсезе, председателем жюри в Каннах. Исключительно приятный человек. Но меня добило, что он такого маленького роста, — я сразу понял, что пролетел и фильм не получит награды. В Каннах мне всегда не везло с низкорослыми режиссерами и кинематографистами итальянского происхождения! Сначала с Полански, а потом с Копполой.

Небольшой промышленный городок штата Вашингтон, середина шестидесятых. Сюда эмигрировала из Чехословакии тридцатилетняя Сельма со своим сыном, которому сейчас двенадцать лет. Сельма работает на фабрике по производству кухонного оборудования, однако берется за любую дополнительную работу, чтобы отложить деньги на будущее сына. Однако она находит время, чтобы репетировать мюзикл в местном любительском театре. Ее подруга Кэти всегда рядом и поддерживает ее во всех ситуациях. Сельма дружит также с Биллом и Линдой, своими соседями по трейлерному парку, где все они живут. Билл остался без работы и скрывает это от жены. Он хочет одолжить у Сельмы денег, но она ему отказывает. Ее накопления неприкосновенны, потому что нужны на глазную операцию сына. Тогда Билл крадет деньги Сельмы. Сельма не может и не хочет заявлять на Билла в полицию. Сама лишившись работы, она отправляется к Биллу и требует у него свои деньги назад. Он отказывается отдать их, говорит, что это его деньги. В отчаянии Сельма убивает Билла. Ее задерживают, обвиняют в убийстве и краже. Она не может доказать, что деньги на самом деле принадлежали ей и что она действовала в целях самообороны. Впереди суд, на котором будет решаться ее судьба.

■ ■ ■

Ты давно вынашивал планы сделать мюзикл. И вот теперь ты снял «Танцующую в темноте».

Да, поначалу я собирался назвать фильм «Безвыходное положение», но оказалось, что фильм с таким названием уже существует. Пришлось переименовать его в «Танцующую в темноте». Его нельзя было назвать и «Танцующая в темноте», над чем я одно время подумывал. Это название тоже оказалось занято. Этот мюзикл — третья часть моей трилогии о Золотом Сердце, а две предыдущие — «Рассекая волны» и «Идиоты». Сначала Бесс и Карен, а теперь Сельма.

Как получилось, что ты взялся за новую трилогию? Сначала ты снял трилогию о Европе, теперь — о Золотом Сердце.

Это не я, это шведы во всем виноваты, как обычно. Особенно Бергман со своими трилогиями... Но это довольно практично. Вроде покупки носков в супермаркете — по три пары в упаковке. Так сегодня торгуют и фильмами — по три штуки в пакете. Хочет дистрибьютор получить хороший фильм, ему приходится закупить в нагрузку два плохих.

Тем самым ты облегчаешь задачу критикам. Всегда можно написать статью, сравнивая три фильма трилогии между собой. Здесь можно много рассуждать о развитии образа главной героини... Тебе не кажется, что так получается немного....

Скучнее?

Нет, проще. Банально раскладывать фильмы по полкам. Для других искусств это обычная практика. Для живописи прежде всего, где художника вписывают в контекст стиля или стадии, ну, или в музыку.

Вопрос в том, может ли художник позволить себе повторяться. Как Моне, который без конца рисовал одни и те же штуки. И так всем надоел, что его в конце

концов признали. А он все равно продолжал гнать одно и то же, только усовершенствовал стиль. Слово «трилогия» означает, что тема все та же, но в каждом фильме предстает в другом свете. Или ту же самую идею ты пытаешься развить дальше, — это извиняет тебя, когда ты повторяешься. Но я надеюсь, что все-таки разделюсь с некоторыми темами окончательно, а не буду пережевывать их до старости.

Когда ты писал третью часть трилогии о Золотом Сердце, то исходил из образа главной героини или из сюжета?

Женский образ появился первым. Так было и в «Рассекая волны», но еще в большей степени в этом фильме.

А Карен в «Идиотах»?

Мне кажется, она просто проходила мимо. На пути из одного фильма в другой она заглянула в Сёллерёд.

В твоих фильмах есть тема, проходящая красной нитью, — идеалист, который становится жертвой своих убеждений и вынужден принести себя в жертву.

(Усмехается.) Да, это ты верно обрисовал. Даже не знаю, откуда все это взялось. Но очень примечательно. Я и сам понимаю. Конечно, Сельма — наивная простодушная идеалистка.

Тут напрашивается сравнение с «Медеей». Там героиня жертвует своими детьми. В «Танцующей в темноте» героиня жертвует собой ради ребенка.

Нет, разница не столь велика. Не думаю, чтобы жизнь Медеи стала лучше после той жертвы, которую она вынуждена принести. Во всяком случае, по версии Дрейера. В фильмах Дрейера герои жертвуют всем. И в моих тоже. Должно быть, это такая датская национальная черта!

Что сказать о жертвенности? Я по сто раз на дню прихожу к выводу, что жизнь — совершенно бессмысленная штука. Человек приходит в эту жизнь, скрючивается и уходит, успев запихнуть в себя некоторое количество еды. Немного остается после нас. Но тот, кто жертвует собой, придает хоть какой-то смысл своему существованию. Если, конечно, видеть смысл в том, чтобы делать что-либо ради других, ради идеи, ради веры. Герои в этих фильмах борются за то, чтобы время, отведенное им на земле, приобрело смысл. Наверняка легче умирать, когда умираешь за то, во что веришь.

С помощью «Танцующей» ты пытался реформировать жанр мюзикла?

Я пытался вдохнуть в него жизнь и свежесть, которую я вижу в «догматических» фильмах или в «Рассекая волны». Но я больше не хотел исходить из формы или стиля, я отталкивался от содержания.

Когда я делал последний вариант сценария, у меня возникла новая идея по поводу отношений Сельмы и ее сына, очень важная для всей истории. А именно: что у них обоих наследственное заболевание, которое может впоследствии привести к слепоте. Сельма копит деньги, потому что не хочет, чтобы сын ослеп. Так что когда под конец ее спрашивают, почему она так поступила, она отвечает, что ей очень хотелось поддержать на руках маленького.

Эта идея возникла у меня благодаря одному мультфильму. Совершенно невозможный и жутко сентиментальный мультфильм. Действие происходит в Нью-Йорке, где полицейский находит на помойке куклу. Он отдает ее итальянке, в которую, по всей видимости, влюблен. Женщина дарит куклу своей маленькой дочери. В какой-то момент девочка роняет куклу, и когда она начинает водить руками по полу, ища ее, становится ясно, что девочка слепая. Вот это сцена! Очень эффектная.

Потом девочка все время разговаривает с куклой — как Бесс в «Рассекая волны»! С куклой она путешествует по городу, и кукла становится ее глазами. Но фильм заканчивается тем, что девочка впервые увидела свою мать. Сентиментальный до нелепости, но очень интересно сделанный мультфильм.

Слепота — гениальный инструмент для мелодрамы. У меня сразу же возникает ассоциация с Дугласом Серком и его «Великолепной одержимостью». Совершенно невероятная история. Джейн Уэйман теряет зрение в автомобильной катастрофе по вине Рока Хадсона, и он становится врачом, чтобы вылечить ее. А затем они женятся, само собой! Да, это сильно, просто убойный материал! Но я избегал таких развесистых приемов в «Танцующей».

Действие у тебя происходит в шестидесятые. Это чтобы наметить ассоциации со старыми американскими мюзиклами?

Нет, если бы я хотел сделать стилизацию, то забрался бы еще глубже, по меньшей мере в пятидесятые, когда жанр был на подъеме. Тогда вышли «Американец в Париже» и «Музыкальный фургон», великий фильм с Фредом Астером. И «Поющие под дождем», конечно, тоже.

В «Танцующую в темноте» я включил песню из «Звуков музыки», «My favorite things». Она очень хорошо вписалась в ситуацию. Интересно было услышать ее в трактовке Бьорк. Но эра мюзикла уже прошла, когда вышел фильм «Звуки музыки». Хотя то и дело появлялись отдельные исключения, вроде «Вестсайдской истории». Ну и «Кабаре», конечно же.

«Кабаре» показывает, как много возможностей дает жанр мюзикла. Этот фильм не в последнюю очередь интересен своим политическим содержанием.

Это верно, но я смотрел его так много раз, что он начал меня утомлять. Но когда он только вышел, я просто обалдел. Проблема большинства мюзиклов в том, что они откровенно американские. И «Кабаре» не исключение. Наверно, поэтому я предпочитаю «Вестсайдскую», — потому что там все крутится вокруг американских архетипов. «Вестсайдская история», по моему мнению, самый удачный мюзикл в кино. Возможно, потому, что этот фильм вывел мюзикл на улицы.

Среди старых фильмов моему сердцу ближе всего «Поющие под дождем». Не в последнюю очередь из-за Джина Келли. Фред Астер был потрясающий танцор, но Джин Келли не только танцор, но еще и выдающийся, фантастический хореограф, как позднее Боб Фосс. Невероятный талант! По нему очень ударил маккартизм — он попал в черные списки, и ему все труднее было получить работу в Голливуде.

Джин Келли — один из символов Америки, но во многих аспектах он был радикален. Однако он совершенно исчез с экрана. Ну да, он появляется у Жака Деми в «Девушках из Рошфора», в паре с мадемуазель Денёв...

В молодости ты брал уроки степа...

Ну да, я пытался научиться танцевать степ. Сейчас я изучил новую технику степа. Ведь с годами традиция степа значительно изменилась. В ее основе лежит фламенко, а также то, что называется «ривердэнс».

Ты хорошо танцевал степ?

Нет, это чертовски трудно. Но попробовать было интересно. На самом деле это очень странный танец. Особенно в его американской версии. Это своего рода актерская игра, которая при этом остается танцем. Но это так мало похоже на традиционный танец. Во фламенко этот способ более интегрированный и мощный. А аме-

риканский степ — своего рода народный вариант, укоренившийся в «черной» культуре. «Барбер-шоп-дэнс»¹. Очень своеобразная форма танца, которая на самом деле совершенно неоправдана за пределами мюзиклов.

Степ — это нередко «танец на одном месте», который не требует сложной хореографии. Как в некоторых танцевальных номерах в «Поющих под дождем», где Джин Келли, Дебби Рейнольдс и Дональд О'Коннор стоят в ряд и танцуют степ. Хотя среди танцоров степа попадались и исключения. Помнишь Энн Миллер? Она обычно неожиданно врывается в ход действия и откалывала потрясающий танцевальный номер, занимая собой всю сцену. Она была чечетку просто виртуозно.

Да-да, ты имеешь в виду эту темноволосую длинноногую танцовщицу, которая всегда улыбалась улыбкой сумасшедшего? Да, она здорово танцевала. Но Джин Келли поставил несколько гениальных сольных номеров для самого себя. Например, сцена с газетой, которая прилипает у него к ногам в «Поющих под дождем».

Мне очень нравятся те танцевальные сцены, где все события растворяются в полной абстракции. Такие сцены есть и в «Поющих под дождем», и особенно в «Музыкальном фургоне», где реальность отступает, а фантазия и мечты полностью захлестывают.

Действие «Танцующей в темноте» происходит в шестидесятые годы в штате Вашингтон. Почему ты выбрал именно этот штат?

Сам я там никогда не бывал, но выбрал штат Вашингтон, потому что там в шестидесятые годы приговоренных к смерти все еще казнили через повешение, что является важным конструктивным элементом фильма. Кстати, повешение еще сохранилось, но приговоренный

¹ От barber shop (англ.) — парикмахерская.

к смерти может выбрать укол ядом, если захочет. Кроме того, меня вдохновило американское выражение «Tar-dancing at the end of the rope»¹.

Мне удалось посмотреть видеозапись, сделанную в тюрьме, где вешают осужденных. Это строгий и страшный ритуал. Узел на веревке делается определенным образом. Когда я смотрел вестерны, то думал, что узел завязывается особым образом для того, чтобы веревка лучше скользила. Но здесь этот узел предназначен для того, чтобы переломить казненному шейные позвонки.

Ты смотрел «Смерть через повешение» Нагисы Осимы?

Нет, но я только что посмотрел «Хладнокровно» Ричарда Брукса — очень хороший, но тяжелый фильм. Сцены казни — благодатный материал для кинематографиста.

Сельма родом из Чехословакии, потому что ты хотел дать ей восточноевропейское происхождение?

Да. И еще мне кажется, что Сельма — отличное имя. Одну из моих дочерей зовут Сельма. Очень европейское имя. И мне захотелось взять восточноевропейскую страну как противовес США. Это все немного как в «Джо Хилле». Кстати, тоже отличный фильм. Помнишь финальную сцену? С птицей, которая пролетает мимо, когда Джо Хилла должны расстрелять? Насколько я помню, он ее не видит. Глаза у него завязаны. Он ее только слышит. Гениально!

В «Танцующей в темноте» очень много американского — такого, что в нашем сознании связано с Америкой и американским кинематографом. Сцены судебных процессов, например.

Да, это классика.

¹ «Чечетка на конце веревки» (англ.).

И то, что Сельма живет в трейлере.

Да, типично американский способ существования. Но эта идея возникла у меня благодаря старому фильму Вернера Херцога «Строшек», где играет актер из картины о Каспаре Хаузере [«Каждый за себя и Бог против всех»], Бруно С.¹ Этот фильм я очень люблю. У Херцога очень нестандартный талант.

Что, на твой взгляд, было самым положительным в съемках «Танцующей в темноте»?

Самым положительным?.. Ну, скажем, так: когда ты урезал сценарий настолько, насколько это было возможно, или упростил его до того, что он отчасти приобрел характер телесериала, получают отчетливые и выпуклые сцены, над которыми хорошо работать дальше вместе с актерами. Потому что в сценах содержатся основные конфликты, очищенные практически от всяких наслоений. Кто-то должен умереть, кто-то любит кого-то и т. д. Актерам представляются образы, едва очерченные, и это для них наверняка куда интереснее, чем когда все заранее прописано и определено. Поэтому работа над фильмом получилась еще увлекательнее.

Такой метод работы использовал Дрейер. Он стремился к максимальному упрощению. С той разницей, что он никогда не позволял актерам что-то добавлять или давать собственную интерпретацию характера. Я стремлюсь к обратному. Я хочу дать актерам свободу для развития их собственных идей.

Это отчасти напоминает игру в вора и полицейского, где характеры и конфликты четко определены с самого начала. А потом на этой основе можно строить и надстраивать до бесконечности.

Но существовал некий записанный на бумаге диалог, которому вы с актерами следовали?

¹ Строго говоря, Бруно Ш. (р. 1932 как Бруно Шляйнштайн).

Здесь я действовал по тому же принципу, что и в моих последних фильмах. В первых дублях мы старались максимально придерживаться текста сценария, но затем с каждым новым дублем уходили от него все дальше и дальше. Для меня, например, очень интересно оказалось работать с Катрин Денёв. Она великолепно умеет импровизировать. А, судя по ее словам, ей никогда раньше не приходилось этим заниматься. Для нее это была новая и сложная задача, она взялась за нее с душой, и получилось просто чертовски здорово.

Этим летом, упоминая о съемках у тебя, Катрин Денёв сказала, что ее очень вдохновила работа с режиссером, который настолько открыт для обсуждения с актерами происходящего на съемочной площадке.

Да, мне кажется, именно так я себя и вел, — разумеется, насколько это вообще возможно. Тем не менее меня удивило, с какой готовностью Катрин восприняла наши, мягко говоря, нетрадиционные методы работы. Возможно, актеров несколько сбивало с толку, что я давал инструкции прямо в процессе съемки дубля. Ведь большую часть фильма я снимал сам в качестве оператора, так что зачастую начинал давать директивы в разгар сцены. Как в «Идиотах». Но все актеры восприняли это совершенно нормально.

Ты с самого начала решил, что будешь снимать «Танцующую в темноте» сам?

Да, я сам снимал «Идиотов», и мне хотелось использовать приобретенный опыт. Я остался не очень доволен операторской работой в «Рассекая волны», поскольку у нас там был слишком профессиональный оператор. На мой вкус, съемки получились излишне красивыми. Трудно заставить хорошего профессионала делать свою работу плохо!

Кроме того, когда сам снимаешь, возникает совершенно иное ощущение. Когда камерой управляет твое любопытство. Например, в «Танцующей» я часто использую функцию «зум». Неожиданно, интуитивно, под влиянием минутного впечатления.

Я могу приблизить объект в тот момент, когда перед камерой происходит что-то неожиданное. Это моя импровизация, мой вклад в импровизацию. И это дико круто!

Ты снимал продолжительные сцены, где актеры импровизируют перед камерой, как в «Идиотах». Несколько месяцев назад я видел на монтажном столе сцену минут на двадцать, где собраны все главные действующие лица фильма — Бьорк, Катрин Денёв, Питер Стормаре, Дэвид Морс и Кара Сеймур, а также Владан Костиг, который играет в фильме сына Сельмы. Это сцена, в которой он опробует свой новый велосипед. В окончательной версии фильма эта сцена занимает около двух минут, и создается впечатление, что при монтаже ты вернул сцену к тому, что было написано в сценарии. Так ты и работал над всем фильмом? Ты позволяешь актерам импровизировать, но окончательный результат все равно близок к изначальному сценарию?

«Танцующая в темноте» имеет очень своеобразную структуру — вернее, предельно ясную структуру. Поначалу непонятно, что происходит. Постепенно все разрозненные ниточки сводятся воедино, и далее драма разыгрывается по традиционному алгоритму. Мне очень нравится первая часть фильма, более рыхлая. Но и здесь развитие событий подчиняется определенным ограничениям.

Так что, наверное, здесь ситуация такая же, как в «Идиотах», — в результате монтажа я вернулся к сценарию. С другой стороны, надеюсь, что я сумел сохранить те подарки, которые были мне преподнесены

в процессе работы. Как одна реплика, которую Питер Стормаре бросает в той сцене, которую ты только что упомянул: «Русские женщины все одинаковые... Мой отец говорил — все они одинаковые». И все смеются. А потом он добавляет: «Впрочем, я не знаю, что он имел в виду». На мой взгляд, это забавная и загадочная реплика.

Позднее в той же сцене Бьорк говорит сыну: «Я не такая мать». А сын отвечает совершенно спонтанно: «А ты не можешь стать такой матерью?» Такую реплику я никогда не смог бы написать или придумать сам. Таким образом получаешь иногда неожиданные подарки.

Этот довольно бессистемный способ подачи персонажей пробуждает зрительскую активность. Мы вынуждены размышлять над тем, кто такие эти люди и какие между ними отношения.

Надеюсь, таким образом зритель оказывается вовлечен в судьбы этих людей. Если с самого начала наделить главные действующие лица четкими однозначными характерами и сразу же изложить обстоятельства их драмы, повествование получится одномерным. Гораздо лучше показать главную героиню в других, случайных ситуациях, делающих ее более живой и понятной. Например, в начале «Танцующей» есть момент, где Сельма предстает не в лучшем свете. Чтобы нарисовать портрет, нужно иметь в своей палитре и светлые, и темные тона. И в «Танцующей в темноте» я делал это сознательно.

Создается впечатление, что при помощи этого случайного метода, — как в музыкальных сценах, которые снимались при помощи сотни статичных видеокамер, — ты ищешь неожиданности.

Ну да. При работе с сотней камер плюс в том, что получаешь все, чего ожидал от сцены, и еще дополни-

тельно массу случайных кадров, снятых наобум, которые могут порой оказаться очень выразительными.

Откуда у тебя взялась идея по поводу ста камер?

На самом деле эта идея возникла у моего старого друга, монтажера Томаса Гисласона, с которым мы до этого много лет были в ссоре. Однажды мы с ним сидели и обсуждали, каким должен быть мюзикл. Мы проговорили все до деталей и сошлись в одном: чтобы создать очень современный мощный мюзикл, надо отказаться от всякой искусственности.

Представим себе, к примеру, что нам надо снять сцену с жонглером. Тут можно либо пригласить настоящего жонглера, который хорошо знает свое дело, или взять актера, который будет стоять и делать жонглерские движения в воздухе, а затем скопировать и технически наложить на этот кадр несколько мячей. Обе сцены могут получиться почти идентичными. Но чувство-то будет разное. Когда перед нами стоит человек, который действительно умеет жонглировать, мы воспринимаем это совершенно иначе, чем когда видим человека, который притворяется. То же самое с каскадером. Чувство абсолютно иное, когда видишь каскадера, бросающегося с высоты, чем когда сбрасывают куклу.

Поэтому мы с самого начала решили, что все музыкальные номера Бьорк в фильме будут записаны «живьем». Чтобы получилась своего рода концертная запись. К сожалению, по целому ряду причин это оказалось невозможно. Но изначально мы намеревались записать все песни «живьем», и когда потом снимали эти сцены, то исходили из этого чувства.

Подавляющее большинство лучших номеров в классических мюзиклах сняты очень подвижной камерой. Но как раз сейчас я нахожусь на таком этапе своей жизни, когда мне осточертели элегантные движения камеры. А вот мюзикл мне всегда хотелось сделать. И ес-

ли бы я стал снимать его в классической манере, с краном и тележкой для перемещения камеры и очень сложной схемой хореографических движений камерой, то все это пришлось бы снимать в студии. А мне этого не хотелось.

Поэтому для меня было важно снимать все эти сцены исключительно стационарной камерой. Все это усиливает ощущение мюзикла. Во всяком случае, мне так кажется. Кроме того, я люблю роскошь. Роскошь я вижу в том, чтобы не использовать кран для подъема камеры в той ситуации, когда это наиболее естественное решение. Это своеобразное извращенное понимание роскоши. Так что я наслаждался своим расточительством, когда развешивал сто камер, чтобы снять одну сцену. Потому что если мы хотели придать музыкальным номерам вид концертной записи, ее надо было снимать максимальным количеством камер. Что бы ни происходило в сцене, все это следовало запечатлеть на пленке. Нам не удалось выполнить это до конца во всех музыкальных номерах, о чем я могу только сожалеть. Но в двух-трех случаях мы настолько приблизились к совершенству, насколько это возможно. Поскольку «Танцующая в темноте» — не «догматический» фильм, я и не связан необходимостью соблюдать абсолютные правила. Но в мои намерения входило создать ощущение концерта вживую.

Но только за двумя камерами из ста стояли операторы?

Да, и это понадобилось, в первую очередь чтобы сделать крупные планы Бьорк. Их невозможно снять иначе на тех больших площадках, где разыгрываются музыкальные номера. А главная ценность этих музыкальных номеров — присутствие Бьорк. Хотя, если уж по-честному, при съемке этих сцен надо было бы подвесить тысячу камер! Я вообще сказал продюсеру Ви-

беке Винделёв, что в преддверии двухтысячного года уместнее всего было бы взять две тысячи камер.

И тогда ты попал бы в «Книгу рекордов Гиннеса».

Вот именно.

Трудно ли было монтировать потом музыкальные сцены?

Да. В ситуациях типа этой я всегда стараюсь найти некую общую систему. А здесь мне пришлось искать ее уже после окончания съемок. Те сцены, в которых система была продумана заранее, получились, на мой взгляд, наиболее удачными. Как музыкальный номер сразу после убийства. Его оказалось легче всего монтировать, потому что там все камеры были подвешены на манер камер слежения, что придавало сцене совершенно особое настроение. Другие сцены, которые не были столь тщательно продуманы, монтировать оказалось весьма мучительно. Однако я многому научился благодаря этому.

Какова система в монтаже музыкальных сцен?

Здесь система заключалась в том, чтобы работать совершенно бессистемно! Просто собрать настолько подробный видеоматериал, чтобы из него можно было потом слепить все, что угодно. Проблема в том, что отдельные планы при монтаже оказались, на мой вкус, слишком короткими. Мне бы хотелось иметь более продолжительные отрывки. Но при таком методе съемок это не получается. Камеры расположены так, что ни одна из них не удерживает образ долго.

Еще мне хотелось бы иметь побольше крупных планов участников музыкальных номеров. Все они — фантазии Сельмы, но она населяет свои грезы людьми из непосредственного окружения. В музыкальных номерах они остаются самими собой, действуют в соответствии

с характерами своих персонажей в реалистичной части фильма. Поэтому мне хотелось показать их крупным планом, но эти крупные планы вынужденно получились слишком короткими.

Но благодаря обширному отснятому материалу за счет выбора видов тебе удастся создать определенную хореографию монтажа. Как, например, в первом большом музыкально-танцевальном номере — на фабрике.

Это была, пожалуй, самая проблемная сцена. Я хотел, чтобы на заднем плане все время были видны работающие станки, но это оказалось невозможно организовать. И еще я желал более отчетливого реального звука работающих машин, но его оказалось сложно смодулировать на фоне музыки и пения. Не знаю, пошло бы это на пользу фильму, но вполне возможно, что да.

Музыкальный номер с поездом был изначально более продуманным. И это неправильно, потому что сто камер были подвешены абсолютно не для этого. А так отчетливо видно, что некоторые кадры скомпонованы сознательно. Случайность здесь не играет особой роли. Плюс в том, что при съемке сцены с поездом наличие сотни камер дало нам возможность снять сцену за два дня. При традиционной технике съемок у нас ушло бы не меньше месяца.

Так что оптимального функционирования системы все равно добиться не удалось. Возможно, надо было поставить тысячу камер. И это вполне реально. Камеры не особенно дорогостоящая вещь. Они становятся все меньше и меньше, и их все легче спрятать в декорациях. Мы наши очень ловко спрятали, и лишь в некоторых случаях вырезали при монтаже те, что попали в кадр.

Значит, «Танцующая в темноте» снята на видео? Какие проблемы у тебя в связи с этим возникли и какие преимущества ты видишь?

Проблем никаких. «Танцующая» снята на видео в формате «Панавижн». При переводе на киноленту вышло отлично. Вот поверь! Ощущение — как будто это кино, хотя очевидно, что изображение получено путем перезаписи с видео. Качество превосходное, просто убойное! Думаю, через пару лет большинство фильмов будет сниматься на видео, и уже сейчас это открывает огромные возможности.

Я по-прежнему обожаю смотреть старые видеосъемки, где Нейл Армстронг делает первые шаги по Луне. В кадре сбоку виден странный предмет, напоминающий штатив. Помню, что я не спал всю ночь, без конца прокручивая эти несчастные кадры. Они выглядели так, как будто их снимали в студии. Ходили слухи, будто их и снимали в павильоне на Земле.

Благодаря методу, который ты выбрал для съемок «Танцующей», тебе удастся совместить стилизацию и реализм.

Да, это основная идея фильма — столкновение человека и абстракции... то есть... черт, как бы это лучше выразить? Человека и всего искусственного. Настоящего и ненастоящего. Потому что песни рождаются в голове Сельмы, а Сельма прежде всего гуманист. Она ценит многое из того, что люди давно уже перестали ценить. Шум и человеческую неуклюжесть. И все это превращается в музыку и танцы — силой ее мысли.

Как возникла хореография фильма?

Ну, краеугольным камнем всего проекта была сама Бьорк. Она должна была написать музыку, соответствующую главной идее фильма, то есть музыку, которая выражает и человечность Сельмы, и бесчеловечность музыкального жанра. И на мой взгляд, ей великолепно удалось это уловить.

Замысел заключался в том, чтобы выразить нечто подобное посредством танца. Я потратил немало времени на изучение «стомпа» (это сейчас очень модное танцевальное направление, когда используют все, что попадет под руку, чтобы создать ритм). Сначала я собирался взять старомодную хореографию, пригласить кого-нибудь из корифеев, работавших в жанре мюзикла, кого привлекла бы возможность раздробить этот жанр на молекулы. Но найти кого-либо оказалось сложно, тем более что я не знаток в данной области.

Так что вместо этого я сел и просмотрел массу видеоклипов. Один из немногих клипов, который мне с самого начала запомнился и показался ярким и интересным в танцевальном плане, был клип Мадонны к ее песне «Vogue». Поставил этот номер хореограф Винсент Патерсон. Кроме того, он делал хореографию к паре клипов Майкла Джексона. И я подумал: если уж брать клипмейкера, то только его.

И он действительно оказался безумно толковым. Он постарался создать хореографию в точном соответствии с моими представлениями о танце в этом фильме. На меня его работа произвела наилучшее впечатление.

В одном из эпизодов Сельма говорит, что любит мюзиклы, потому что в мюзиклах никогда не случается ничего плохого. Этот тезис ты полностью опровергаешь в фильме «Танцующая в темноте».

Да, в каком-то смысле так и получается. Я пытался сделать мюзикл опасным. Не в стилистическом плане, конечно. Но я хотел создать более концентрированную атмосферу, пробудить чувства, которые в жанре мюзикла обычно не встречаются. Классический мюзикл — наследник оперетты. В опере же, напротив, разрешается куда более широкий регистр чувств, вот к такой интенсивности я и стремился.

Тем не менее я отчасти облегчил себе задачу, так как в жанре мюзикла воплощены мечты и фантазии Сельмы. Но для меня это была единственная возможность как-то оправдать музыкальные вставки. Возможно, это наивность или трусость. Считаю, что можно было пойти дальше и быть более изобретательным. Но это требует не только продвинутости самого фильма, но и определенного уровня зрелости публики. То есть возврата к ситуации, когда сидишь, глотая слезы, в то время как какой-нибудь великий исполнитель Вагнера или Верди поет со всей дури, чуть не падая в оркестровую яму. Если удастся достичь такого уровня абстракции, перед нами откроется прекрасный новый мир.

Именно поэтому ты решил начать фильм с увертюры?

Мне всегда нравилась торжественность и помпезность увертюры. Как в «Космической Одиссее 2001 года», «Лоуренсе Аравийском» или «Вестсайдской истории», когда фильм начинается классически, как опера.

В кинотеатрах, где еще сохранился занавес, мне бы хотелось, чтобы увертюра исполнялась при закрытом занавесе, и лишь потом он раскрывался бы, когда начинается сам фильм. Проблема в том, что занавес обычно заслоняет динамики. Но это наверняка можно как-то решить. Я мечтаю о том, чтобы сразу погрузить зрителя в определенное настроение. К этому я всегда стремился. Настроить чувства на нужную волну прежде, чем запустить сам фильм.

Достаточно необычно для этого жанра, что практически все музыкальные номера вплетены в ткань повествования в самые тяжелые и драматичные для главной героини моменты.

Это сделано сознательно. Я хотел заложить музыкальные номера в кризисные ситуации или в поворотные точки драмы. Это касается и первых номеров, хотя

ситуации там менее остры, чем в последующих. Я новичок в этом жанре, но мне такое расположение музыкальных номеров показалось очень логичным.

Первый музыкальный номер - на фабрике - появляется в фильме далеко не сразу, минут через сорок пять после начала.

В этом есть определенная фишка. Зритель знает, что пришел смотреть мюзикл, но проходит немало времени, прежде чем кто-то разражается песней.

Музыкальные номера очень яркие и создают интересный контраст с характером фильма в целом. Мы довольно неожиданно оказываемся в самой гуще событий уже с первой сцены — репетиции любительского театра.

Мне нравится резкий переход от строгой увертюры к ситуации, которая также связана с музыкальным воплощением, хотя и на гораздо более скромном уровне.

Актерскую игру Бьорк можно назвать выдающейся, и она заслуживает тем большего восхищения, поскольку певица не имеет актерского опыта.

Да, портрет главной героини создан почти полностью ею самой. Она играла на чистых эмоциях, и это, естественно, было очень мучительно для нее. И для нас, конечно...

Интересное дело, я никогда ранее не пробовал так работать с актерами. Когда актеру предлагают роль такого рода и такого формата, они обычно очень довольны. Потому что такая работа — это вызов, интересная задача.

Здесь само собой напрашивается сравнение между Эмили Уотсон в «Рассекая волны» и Бьорк в «Танцующей в темноте»...

Естественно. Но решающим отличием является то, что Эмили играет свою роль, в то время как Бьорк переживает ее. Не могу сказать, какой метод лучше, а какой хуже, но это полные противоположности.

Мечты и музыкальные фантазии Сельмы напоминают отчасти беседы Бесс с Богом. Это для тебя осознанная параллель?

Да, в том смысле, что в обоих случаях речь идет о диалогах, разыгранных главной героиней. Можно сказать, что в обоих фильмах они выступают режиссерами собственной драмы. Не уверен, что все это на сто процентов работает именно так, как я задумал. Не всегда все получается. Может быть, и слава богу.

В связи с премьерой «Идиотов» ты сам дебютировал как певец. Ты записал сингл, где актеры, снимавшиеся в фильме, хором подпевают тебе.

Эта идея у нас возникла совершенно спонтанно — что я и «Идиоты», то есть актеры из фильма, могли бы что-нибудь вместе записать. А мне давно нравилась эта песня Петера Скеллерна — «You're a Lady». И я подумал: возьму-ка я ее, а остальные пусть поют что-нибудь другое. Это было очень интересно. Мне очень понравилось петь.

До этого я пять недель брал уроки пения. Моя учительница музыки высказала одну верную мысль. Она сказала, что нужно отдаться музыке. Представь себе, что ты идешь против ветра, а потом сдаешься и отдаешься на его волю. Тут-то и возникает чувство, что ты можешь парить над землей.

По-моему, Бергман такого не делал. Я имею в виду — не записывал пластинок. Но чувство, когда сливаешься со своим искусством, он наверняка испытывал.

Сельма родом из Восточной Европы. Она обожает мюзиклы. Ее жизнь тяжела, но ей удается выживать, потому что у нее есть тайна. Когда ситуация становится совсем невыносимой, она представляет себя героиней мюзикла... всего на пару минут. Вся та радость, в которой жизнь ей отказывает, заключена в этом мюзикле. Это не радость жизни. Это радость, которая помогает сносить жизнь. Та радость, которую она сама вызывает в своей душе, и есть ее искра счастья.

Сельма обожает «Звуки музыки» и другие знаменитые музыкальные фильмы. Но теперь ей предстоит исполнить главную роль в постановке «Звуков музыки» любительским театром. В то же время она близка к осуществлению главной цели в жизни. Кажется, мечты и реальность для Сельмы наконец-то сольются воедино.

Итак, популярная музыка и знаменитые мюзиклы — вот чем полна ее душа. Но она не только мечтатель! Она человек, обожающий всякое проявление жизни! Она благодарно реагирует на маленькие чудеса, которые иногда посылает ей нелегкая жизнь. Она умеет видеть детали — каждую деталь. Станные вещи, которые видит или слышит только она. Она истинный наблюдатель, наделенный фотографической памятью. Двойственность натуры превращает ее в художника: ее любовь и энтузиазм в отношении искусственного мира музыки, песен и танца, и ее восхищение реальным миром... ее гуманизм. Она сама творит искусство, разыгрывая в воображении музыкальные номера, в которых она находит убежище от реальности, когда нуждается в этом... Эти фрагменты собственно-

го мюзикла Сельмы не похожи ни на один другой мюзикл. Это сплав обрывков мелодий, песен, звуков, инструментов и танцев, которые она видела в кино и жизни, в которой она — за счет своего дара — умеет видеть прекрасное.

Это не просто эскапизм... Это нечто большее... Это искусство! Оно происходит от истинной внутренней потребности играть с жизнью, включая ее в свой внутренний мир.

Ситуация может быть невыносимо мучительной, однако она может вызвать к жизни еще одну крошечную манифестацию искусства Сельмы. И эта манифестация включена в тот маленький мирок, который подчиняется только ей.

О фильме

Чтобы рассказать историю Сельмы, фильм должен придать конкретную форму ее внутреннему миру. Все сцены, не являющиеся ее музыкальными фантазиями, должны быть предельно реалистичны в плане игры, декораций и т. д. Сцены из повседневной жизни Сельмы становятся прообразами ее музыкальных номеров — и потому должны быть правдивыми. То, что она видит в кино, лишено изъянов и боли... то есть полностью противоречит настоящей жизни, где именно ошибки и боль заставляют ее сиять, придают ей оттенок человечности... природы... самой жизни!

Поэтому события, из которых складывается повествование, частично воплощены в прекрасной музыке, записанной определенным методом — и смешанной со всеми теми перипетиями и неуклюжими ошибками, которые привносит реальность. Эти два оркестра должны слаженно играть вместе.

Это главный принцип мюзикла Сельмы. Здесь мне хотелось бы употребить слово «панк», чтобы подчеркнуть главное: насколько я понимаю, панк — противоречие между традицией и природой. Он не деструктивен, не высокопарен, потому что стремится к истокам, сталкивая систему с современным, истинным подходом к жизни... вдыхая жизнь в затхлое и застойное... путем насилия. Пожалуй, это единственное насилие, которому способствует Сельма.

Музыка

Музыкальные номера включают в себя инструменты и мелодии из ее любимых мюзиклов. Это могут быть фрагменты, принадлежащие иному контексту... или инструментальные звуки, использованные иначе. Сельма обожает дешевые музыкальные эффекты: риффы и другие клише... и злоупотребляет ими, используя на грани хорошего вкуса... но эти фрагменты смешиваются со звуками настоящей жизни, и поэтому ее невозможно обвинить в банальности. Она любит простые звуки выражения жизни — руки, ноги, голоса (вздохи, порожденные тяжким трудом?)... звучание машин и других механических приспособлений... и прежде всего незначительные звуки, возникающие из недостатков, — скрип половицы, имеющей какой-то дефект. Ее музыка, с одной стороны, восхваляет мечту, с другой — жизнь. Она использует свое повседневное существование, чтобы творить посредством музыки... в основном чтобы использовать ее для чего-то позитивного... но иногда — чтобы пропеть о своей боли... Важно, чтобы искусственное продолжало оставаться искусственным и звучать искусственно... мы должны все время помнить, что происходящее родилось из музыкальных клише... и еще более важный момент: звуки реальности не должны «облагораживаться»... чем ближе они к настоящим, тем лучше... мы предпочтем ритм, произведенный рукой, за-

хлопнувшей окно, нежели тот же звук, произведенный искусственно. Если имеет место искусственный отбор, то его место на искусственной стороне. Музыка должна колебаться от одной стороны к другой... допускаются моменты, где царят лишь естественные звуки.

В любом случае здесь должны происходить взрывы чувств, и в первую очередь прославление радости, которую может подарить фантазия. Звуки реальности исходят не только от станков и повседневных занятий... но и от творческих людей — таких, как Сельма, которые умеют использовать все, что угодно, в любом месте как музыкальный инструмент! Это область, в которой Сельме нет равных. Она умеет добывать золото из навоза. Она слышит музыку среди гула — и, когда она показывает ее нам, мы тоже начинаем ее слышать... гул — признак жизни и может быть не менее прекрасен, чем музыка в традиционном понимании, прославленный шедевр, звучащий со сцены. Обе стороны сосуществуют рядом — такие разные и такие похожие.

Танец

Принцип тот же: Сельма использует и очень любит банальные эффекты: позы, единообразие, романтический ореол... но она сочетает все это с реальными людьми, реальными движениями и шероховатостями. С хаосом жизни. С игрой. С пригодностью и непригодностью. Ее злоупотребление эффектами бросает вызов хорошему вкусу... а ее забота о нюансах жизни не знает пределов. Все пространство используется. Она видит возможности, скрывающиеся в каждом крошечном неожиданном предмете. Танцовщики могут использовать все, что угодно, в музыке и танце. Она давно работает на фабрике и умеет радоваться каждому человеческому движению. Она знает, на что способно человеческое тело, стремящееся достичь совершенства в танце — как в знамени-

тых фильмах, и она знает, как муки и радости повседневной жизни могут выразиться в одном движении. Сельма танцует, как ребенок... только для себя самой... это может выглядеть чудовищно... но вдруг, на сотую долю секунды, все сливается в единой гармонии, и она — королева.

Танец не имеет фасада — он направлен во все стороны. У него нет никаких ограничений, — и кончик пальца, движущийся по стеклу, это тоже танец! (Если нам потребуются объяснения или подготовительные моменты перед переносом из реальности в фантазию, мы можем показать это в немзыкальных фрагментах.)

Песни

Песни из мюзиклов обеспечивают низкие частоты... и задают ритм! Они примитивны... это наивный способ Сельмы рассказать историю через песню... но иногда прорывается ее восторг перед звуком, ритмом, словом или рифмой... она начинает играть им и забывает обо всем. Песни — это разговор Сельмы с самой собой... даже когда они вкладываются в уста других людей, которые говорят от ее имени, выражая ее сомнения, страх, радость и т. д. Это наивные песни, наполненные затасканными рифмами поп-музыки... но иногда что-то у нее не складывается, и сквозь слова просачивается глубинная правда. Когда это происходит, Сельма мгновенно снова превращает все в игру... играет словами или фрагментами слов, как ребенок... чистый восторг по поводу того, как слова срываются с губ!

И помните, что она умеет имитировать. Она может звучать как машина или как скрипка. Даже ошибка может использоваться как дополнительный эффект... слово, произнесенное неправильно, может наполниться новым содержанием, когда его произносят тридцать человек!

Декорации

Суперреализм. Не более, не менее. Никто не должен сказать, что этот фильм не снимался в реальном месте действия... и что эти места не были ранее задокументированы при помощи кинокамеры. Каждый предмет, который находится в этих местах и используется в танце или в музыке, должен находиться там в связи с историей, местом или человеком. Тут мы полностью идем против принципов обычного мюзикла... здесь НЕ МОГУТ неожиданно появиться десять одинаковых предметов реквизита для исполнения танца. То же касается одежды. Не должно быть танцевальной труппы в одинаковых костюмах. Одежда тоже выражает реализм, она что-то говорит о людях, которые ее носят.

И, как всегда, неожиданный отход от логики и здравого смысла придает всему убедительность, оживляет происходящее! Именно за счет этого все становится человеческим! И все это происходит из Сельмы. Потому что она — тот человек, который видит и рассказывает.

Прекрасная беглянка Грейс, молодая женщина, скрывающаяся от банды гангстеров, поздно ночью прибывает в Догвиль, крошечный изолированный поселок в Скалистых горах в США. Действие происходит в тридцатые годы, однако Депрессия еще не коснулась этого относительно благополучного места. Грейс берет на свое попечение Том, молодой человек, мечтающий стать писателем, самозванный выразитель интересов жителей поселка. Он уговаривает жителей поселка помочь Грейс и спрятать ее от тех, кто ее преследует. Взамен она обещает бесплатно на них работать. Когда власти начинают разыскивать Грейс, жители Догвиля требуют от нее все новых услуг в обмен на рискованное укрывательство. Требования к ней становятся все более разнужданными и унижительными, и Грейс понимает, что доброта — понятие относительное. Ее готовность к самопожертвованию тоже имеет свои пределы, и когда ее отец, от которого она бежала, и его сомнительные компаньоны появляются в поселке, чтобы увести ее отсюда, она готова добиваться справедливости. Грейс владеет опасной тайной, и жители Догвиля могут горько пожалеть обо всем.

■ ■ ■

Ларс фон Триер: Я назвал бы «Догвиль» фильмом в стиле фьюжн. Фьюжн, к сожалению, довольно скучное слово, но я не могу придумать ничего лучше.

Тебе знакомо понятие «фьюжн-джаз»? Это нечто чудовищное, дикая смесь различных стилей, загнанная в рамки монотонного ритма. Как и понятие «фьюжн» в кулинарии — своего рода смесь несочетаемых блюд. В отсутствие более удачного слова я хотел бы охарактеризовать «Догвиль» как фильм в стиле фьюжн.

Самый реакционный подход к искусству всегда выражался в вопросе: «Что такое искусство?» А за ним следовало утверждение: «Это не искусство!» Ограничения, приклеивание ярлыков. Точно так же не раз предпринимались попытки ограничить и загнать в жесткие рамки кинематограф — да, кстати, и литературу. Я бросаю вызов всему этому, создавая смесь кино, театра и литературы. Но здесь речь не о записи театральной постановки. «Догвиль» живет собственной жизнью, в соответствии со специфическими высокими критериями качества в рамках жанра, который начиная с сегодняшнего дня можно называть фьюжн-фильм. Важно, что здесь мы не упираемся в вопрос о том, что кинематографично, а что некинематографично. Потому что сейчас мы, кажется, уже достигли состояния, когда все возможно. Кинематографическая сущность выведена в столь чистом виде, что все стало совершенно неинтересным. Ну вот тебе небольшая порция философствования на тему кино!

Естественно, все немедленно бросят снимать традиционное кино и кинутся создавать фьюжн-фильмы! Теперь будут снимать только такое кино! И тогда очень пригодится термин, которым все это можно назвать... Нет, шутки в сторону, — вот эти вещи я и хотел исследовать в «Догвиле».

Но на этот раз ты не написал нового манифеста до начала съемок?

Нет, все это я сформулировал для себя только сейчас, когда съемки закончены. Но суть в том, чтобы эле-

менты, заимствованные из театра и литературы, не просто смешивались с выразительными средствами кино. Все это должно функционировать в виде единого, тщательно перемешанного блюда. Речь не о том, чтобы добавить к датской еде экзотических специй и придать ее вкусу пикантность. Должно возникнуть тщательно перемешанное гармоничное вещество.

В «Догвиле» присутствуют элементы, напоминающие классическую англосаксонскую литературу, от Филдинга до Диккенса, — это всезнающий голос рассказчика, деление на главы, когда в начале каждой главы сообщается, что в ней будет происходить.

Это верно, но, когда я писал сценарий, мне представлялось скорее что-то вроде книги о Винни-Пухе. Там в начале главы можно прочесть: «Глава, в которой Пух и Пятачок отправляются на охоту, и им почти удается поймать Слонопотама». И прочие заголовки, возбуждающие воображение. Один из моих самых любимых фильмов — «Барри Линдон»¹ — тоже подразделяется на главы, хотя я не помню, есть ли там указания на то, что будет происходить в каждой главе. Сценарий «Догвиля» поделен на сцены. Там написано: сцена, в которой случится то-то и то-то. Сцена — более многозначное понятие, поэтому я сознательно предпочел это слово. Но позднее мы стали называть сцены главами, отчасти из-за отсылки к литературе.

В приеме с рассказчиком заложена драматургическая хитрость. Тем самым у зрителя создаются ожидания по поводу того, что он увидит, а затем происходит совсем не то, чего он ожидал. Вступительные слова помогают задать алгоритм, согласно которому осуществится кинематографическое событие. Они становятся частью конструкции.

Если провести параллель с театром, то «Догвиль» во многом напоминает Брехта и его «Доброго человека из Сезуана» или «Мамашу Кураж».

Конечно же, фильм навеян Брехтом. Я назвал бы это вдохновением во втором поколении. Моя мать была без ума от Брехта. Она сбежала из дому после того, как ее отец разбил ее пластинки с зонгами Курта Вейля — старые пластинки на семьдесят восемь оборотов. Ей было всего шестнадцать лет, но Вейль был ее кумиром, и она не могла простить отцу его поступок. В годы моего детства Брехт был своего рода домашним божеством, в то время как мое поколение воспринимает Брехта как покрытого пылью гения. Ведь вкусы и течения, как известно, постоянно меняются.

Но «Догвиль», конечно же, навеян Брехтом. Отправной точкой на самом деле явился зонг Пиратки Дженни из «Трехгрошовой оперы», который я лучше знаю в новой версии. Знаменитый датский поп-музыкант и композитор Себастиан некоторое время назад написал новую музыку к «Трехгрошовой опере», по-прежнему в духе Вейля, но с куда большим размахом. Я много раз ее слушал, и меня совершенно завоорожил мощный мотив мести: «Меня спросили, чьи головы полетят с плеч, и в порту стало тихо, когда я ответила: „Все!“» Я был в восторге от датской версии текста. Но, поскольку «Догвиль» предстояло делать по-английски, я заглянул в английскую версию — и она оказалась совершенно беззубой. Слишком вялая и напрочь лишенная нюансов. В датской версии Дженни стоит и моет стаканы. «Осторожнее со стаканами, детка!» В английской версии она, кажется, моет пол.

Именно эти слова в датской версии заставили меня превратить семью Хенсонов в «Догвиле» в полировщиков стаканов. Потом я решил сохранить для них это занятие, хотя фильм на английском языке, а в английской версии Пиратки Дженни стаканы не упоминаются.

¹ Фильм Стэнли Кубрика 1975 года, по роману У. Теккерея.

Ты сразу создаешь дистанцию, утверждая во вступительном тексте: «Это фильм». А в конце голос рассказчика провозглашает: «Так кончается этот фильм», а не «Так кончается эта история».

Да, это я особенно подчеркиваю. Даже не знаю почему. Вероятно, это влияние Брехта. Я видел постановки Брехта в очень юном возрасте, и потом больше не возвращался к нему. В моей памяти они сохранились большей частью как некое настроение или атмосфера.

Расскажи, пожалуйста, подробнее, как родился замысел фильма, кроме песни Пиратки Дженни, конечно.

По-моему, идея возникла в тот день, когда мы ехали на машине с Йенсом Альбинусом, который исполняет главную роль в «Идиотах». Мы случайно услышали эту песню, и я сказал, что готов снять целый фильм о мести. Я подумал, что интереснее всего было бы придумать историю, выстроенную так, что все ведет к мести. Кроме того, у меня возникла навязчивая идея, что теперь действие моих фильмов будет происходить в США. Возможно, потому что в связи с премьерой «Танцующей в темноте» меня много критиковали за то, что я сделал фильм о стране, в которой сам никогда не был. Такого рода критику мне трудно понять. (Возможно, причина заключалась в том, что я в своем фильме поставил под сомнение американскую правовую систему.) И возьму на себя смелость утверждать, что я знаю об Америке больше — через средства массовой информации, — чем американцы знали о Марокко, когда снимали «Каса-бланку». Нога Хамфри Богарта никогда не ступала в этот город.

В нынешней ситуации наоборот — трудно избежать информации об Америке. Я имею в виду, что львиную долю новостей и кинопродукции поставляют США. Кроме того, мне кажется, американцам должно быть любопытно, как воспринимает их страну чужак, никогда у них

не бывавший. Кафка ведь написал исключительно интересный роман под названием «Америка», а он тоже никогда там не был. Так теперь я намерен делать только такие фильмы, где действие происходит в США. Во всяком случае, такой у меня сейчас период.

К тому же действие «Догвиля» разворачивается в Скалистых горах — для меня они символ США: величественный пейзаж, разрезанный бездонными пропастями.

Идея изображения Догвиля возникла у тебя одновременно с замыслом фильма?

Нет, когда я писал сценарий, мне представлялось более традиционное воплощение. Но я решил, что так будет скучно. К тому же меня вдохновила театральная постановка диккенсовского «Николаса Никльби», сделанная Тревором Нанном с участием Королевской Шекспировской труппы. Это выглядело так, будто актерам разрешили импровизировать, отступая от текста. Отличная работа. Он поставил этот спектакль в восьмидесятые, если не путаю, и все его видели. Но спектакль и сейчас не устарел.

Необычным казалось то, что спектакль будто заполнил собой все пространство сцены. Нанн потом подмонтировал кое-где к сценическому действию съемки публики в зале и использовал другие эффекты, создающие дистанцию. Например, когда актер вдруг перенимает роль рассказчика или декорации и реквизит меняют прямо на глазах у публики.

Еще я признаю влияние одной из классических американских пьес, которая входит во все учебники, — «Нашего городка» Торнтона Уайлдера.

Задолго до начала съемок «Догвиля» мы провели довольно тщательные пробные съемки. После этих проб я решил, что фильм не должен выглядеть так, словно мы отсняли на пленку театральное представление, что все должно быть стилизовано настолько, чтобы не было

похоже на театр, но ощущение театра все же присутствовало. Хотя и в стилизованной форме. На самом деле вы можете позволить себе все, что угодно, но для начала надо определить границы — то есть решить, что именно собираешься делать. Пока ты еще не видел готового фильма. Ты посмотрел фильм, где слышны голоса актеров и голос рассказчика, но пока не наложены звуковые эффекты. С ними еще предстоит большая работа. Потому что в звуковом ряде не предполагается никакой стилизации. Наоборот. Звук, который зритель услышит в готовом фильме, будет предельно реалистичен. Можно будет, например, услышать хруст гравия под ногами, хотя на полу в студии не будет никакого (видимого) гравия. Да и сам актерский стиль игры не имеет никакого отношения к театру.

Возникает очень яркое ощущение напряжения за счет смешения общих планов, где все участники событий видны одновременно, как на сцене, и очень крупных планов Грейс [Николь Кидман] и других главных героев, в первую очередь Тома [Пол Беттани].

Предполагалось, что игра актеров будет максимально реалистичной, хотя декорации и внешняя атрибутика далеки от реальности. Они просты, как детский рисунок. Если дать ребенку цветные мелки и попросить нарисовать дом, он сделает это при помощи нескольких линий. Так устроены и наши декорации. Мы заключаем с публикой соглашение, что она примет все условности. Если такая договоренность предельно ясна, нет никаких границ для творчества. В этом я нисколько не сомневаюсь!

На сегодняшний день в кинематографе стало возможно почти все. При помощи компьютера я могу добавить в сцену стадо слонов, если моя душа того пожелает, или вызвать землетрясение. Но мне это неинтересно. Тогда я уж лучше нарисую мелом на полу контуры

собаки, чтобы обозначить, что в доме есть собака, или поставлю в угол ящик из-под пива, чтобы обозначить, что это бар.

Действие «Догвиля» сопровождается голосом рассказчика, немного в духе старого английского романа. Рассказчик был частью замысла с самого начала?

Да. Как обычно, я написал сценарий очень быстро. Это объемистый сценарий на полторы сотни страниц, но когда сама идея повествования уже зародилась у меня в голове, слова обгоняют друг друга, и сам процесс написания — дело нехитрое. Честно говоря, я не много читал классической английской литературы. Но я прочел, например, Вудхауса, у которого присутствует тот же хитрый, вкрадчивый тон, который я пытался придать своему тексту. После показа фильма художник Пер Киркебю (с которым я сотрудничал на «Рассекая волны») сказал, что это похоже на экранизацию «Больших надежд» Диккенса. Этот фильм я видел. Там тоже есть слегка насмешливые комментарии рассказчика, который раскрывает порой тайные мотивы поступков персонажей.

Съемочный период оказался невероятно напряженным. «Догвиль» был снят всего за шесть недель. А это очень быстро. Чересчур быстро. Я мог бы дать себе больше времени, но как-то еще до начала работы легкомысленно заявил, что справлюсь одним махом. А работать было физически очень трудно. Ведь мне пришлось целыми днями бегать по студии с проклятой камерой на плече. Можно подумать, что это совершенно бестолковая операторская эстетика, но я видел это только так, и никак иначе. Я не могу оправдать эту технику никакими иными аргументами, кроме того, что она лучше всего подходит для моих фильмов.

Эту технику и операторскую эстетику ты стал использовать, начиная с «Идиотов».

Да, после этого фильма я становлюсь все более и более эгоцентричным.

И тебе все больше хочется прибрать к рукам весь съемочный процесс?

Ну, даже не знаю. Может быть. Но мне кажется, что у меня лучше складывается контакт с актерами, когда я сам стою за камерой. Я могу общаться с ними совсем иначе, чем когда стою рядом с Энтони Додом Мантлом и он направляет камеру — что со мной пару раз случилось.

Что думают все эти американские звезды Голливуда, которыми ты украсил фильм, по поводу твоей техники съемок, которая им наверняка очень непривычна?

Понятия не имею. У них наверняка появилось множество соображений насчет моего стиля работы, но, несмотря ни на что, они остались очень довольны. Во всяком случае, я знаю, что Николь [Кидман] полностью приняла правила игры. Я просил ее делать перед камерой очень непростые вещи, и она делала. Судя по всему, она поняла, что за всем этим стоит определенная мысль и есть какой-то смысл в том, что мы работаем именно таким образом.

На каком этапе в проект вошла Николь Кидман?

Она была в нем с самого начала, потому что я писал сценарий в расчете на нее как исполнительницу главной женской роли. Я видел ее в «Далекой стране» — кстати, не очень удачный фильм, и к тому же я прочел, что она в одном из интервью упомянула, что с удовольствием поработала бы со мной. И я подумал: «Отлично, тогда я напишу фильм для нее». На тот момент я еще не встречался с ней лично. Например, я и не подозревал, что она такая высокая. Великолепная женщина!

Тогда ты еще не видел ее в «Широко закрытых глазах» Кубрика?

По-моему, нет. «Широко закрытые глаза» я увидел на довольно позднем этапе, когда уже закончил свой сценарий. Но там она безумно хороша.

Да, и фильм многое теряет, когда она исчезает из кадра, ее очень не хватает.

Это правда. Кстати, нам пришлось ждать ее довольно долго. Когда мы должны были запускать фильм в производство, она была занята на других съемках, так что мы перенесли начало съемок ради нее. Когда пишешь сценарий для определенной актрисы, а она недоступна, возникают проблемы. Но мы дождались Николь, и я очень рад этому. Потому что она безумно хорошо играет в фильме, это просто находка.

А остальные? Ты сам их выбрал или кого-то предложил кастинговый директор?

По-разному. Некоторых я знал раньше, как, например, Стеллану Скарсгарда. А работать с таким актером, как Бен Газзара, я мечтал давно. И с Филипом Бейкером Холлом, которого я видел в «Магнолии». Некоторые сами обратились ко мне и выказали желание участвовать — как Джереми Дэвис и Хлоя Севиньи. И это здорово, потому что они оба отличные актеры. Так что нам повезло. Но ты только представь себе, какое стадо мне пришлось пасти! Боже мой, детский сад в квадрате и в кубе!

Ты снимал «Догвилль» последовательно. Каковы, на твой взгляд, преимущества этого способа?

Я могу начать с минусов. Они более очевидны. Чаще всего мне нужно время, чтобы включиться в новый фильм, найти его стиль, его форму. Когда эпизоды снимались

маются не по порядку, промашки и огрехи менее заметны. Но здесь все слабые места видны очень отчетливо. Например, мне кажется, что с точки зрения актерской игры фильм слабее в начале, но чем дальше, тем больше нарастает интенсивность игры. Разумеется, это объясняется и самим повествованием, которое становится все острее и драматичнее. Чем более расслабленно и непринужденно чувствуют себя актеры, тем лучше они играют, но я оказался просто не в состоянии создать эту спокойную атмосферу взаимопонимания в начале съемок.

Поэтому я считаю, что это очень разумная мысль — сделать один за другим три фильма одинаковым способом. Тогда мне не придется еще раз выворачивать наизнанку понятие «кино». Возможно, так мне будет спокойнее.

А вот преимущества, если говорить о них, очевидны. Конечно, для актеров колоссальным плюсом является возможность последовательно следить за развитием характера своего персонажа, по ходу повествования, избегая перескакивания с одного эпизода на другой. Но, как я уже сказал, по-хорошему нам нужно было двенадцать недель, а не шесть. Несколько дней мы потеряли, когда Кэтрин Картлидж вынуждена была покинуть съемочную площадку. Мне пришлось снова перенять все сцены с ее участием, заменив ее Патрисией Кларксон, которая взяла на себя эту роль, получив известие за четыре дня, и сделала ее совершенно по-другому, но очень прочувствованно.

А теперь Кэтрин умерла. Мне очень не хватает ее.

Возвращаясь к теме Брехта, — ты воспринимаешь «Догвилль» как нравоучительную историю?

Возможно. Правда, чаще всего мне удается создать в своих историях некую беспорядочность, так что основная мысль, к счастью, остается немного неясной. Но —

нравоучительная история? Не уверен. Если уж говорить вообще, большинство фильмов посвящены тому, что человек в глубине души — скотина, не владеет собой и его жизнь управляется его ненасытными страстями и глупостью. Это распространяется на большинство персонажей, независимо от того, герои они или злодеи. К счастью, я знаю о сути человеческой натуры не больше, чем другие, так что я могу лишь рассказать историю и оформить ее на свой вкус.

В начале «Догвилля» голос рассказчика говорит нам о главном герое, Томе: «Да, Тому не приходилось пробиваться сквозь горную породу, он пробивался сквозь породу куда более твердую и неподатливую, а именно: человеческую душу, пробивался к ее сияющим глубинам». Именно об этом ты хочешь рассказать?

(Смеется.) В любом случае могу сказать, что Том — своего рода автопортрет. Как сказал как-то датский писатель Клаус Рифбьерг: «Я разрезаю себя на несколько маленьких кусков — и получаю героев моего произведения». Думаю, в отношении меня это тоже верно. Во всяком случае, так обстоит дело с Грейс и Томом. Я могу привести аргументы в защиту и того и другого.

Знаешь, в детстве мы играли в игру, где требовалось занять определенную позицию и защищать ее. Очень забавная игра, и веселее всего было защищать позицию, которая полностью противоречила твоим собственным убеждениям. Приводить аргументы в пользу нелепых и неправильных точек зрения. Поэтому мне было невероятно весело писать речь, которую отец Грейс [Джеймс Каан] произносит в конце фильма, — где он распространяется о недостатках гуманизма. Я пытался убедить себя в полной противоположности той позиции, на которой стою сам. Это было дико весело! Я остался очень доволен теми репликами, которыми обмениваются Грейс и ее отец, когда он говорит, что люди как собаки, а она

отвечает, что собаки лишь следуют своей природе и мы должны понять и простить их. А отец отвечает: «Собак можно обучить полезным вещам, но при одном условии: если не прощать им каждый раз, когда природа берет верх».

Я наделен определенной самоиронией, и ее я вложил в образ Тома. Когда он сидит и любуется окрестностями и мечтает, а голос за кадром комментирует: «Возможности ждут за горизонтом, и это для них самое подходящее место». Не надо никому ничего доказывать. Ты знаешь, что возможности есть где-то в другом месте, но пытаться поймать их — дело слишком хлопотное.

Образ Тома — специфическая смесь идеализма и расчетливости.

Да, он чудовищный циник. Но ведь и я такой! Мой первый короткометражный фильм, «Садовник, выращивающий орхидеи», начинается с небольшого текста, где говорится, что фильм посвящается маленькой девочке, умершей от лейкемии, с указанием даты ее рождения и смерти. Это чистейшей воды выдумка! Откровенная ложь. Это цинизм и манипулирование, потому что я подумал: если начать фильм таким образом, зрители воспримут его куда серьезнее. Потому что болезнь и смерть вызывают уважение.

Слово, которое часто упоминается в диалогах и комментариях рассказчика, — «высокомерие», — немного с разными оттенками.

Верно, и, возможно, оно произносится слишком часто. Моей главной проблемой было найти оправдания тому изменению, которое происходит с Грейс в конце фильма. Жители Догвиля, долго использовавшие ее, действительно становятся все жестче и наглее, но мне все же трудно было объяснить перевоплощение самой Грейс.

Да, она все время вела себя как Золотое Сердце — вроде трагических героинь в трилогии о Золотом Сердце: «Рассекая волны», «Идиоты» и «Танцующая в темноте».

Правильно, Грейс ведет себя по-доброму, но она не Золотое Сердце, и не должна быть такой. Она должна обладать способностью к чему-то иному. Я попробовал два-три приема, чтобы все это заработало, но даже не знаю, получилось ли у меня. Тут-то и появляется понятие «высокомерие» — как нежелание обсуждать, анализировать. Поэтому я очень доволен, когда отец Грейс бросает ей обвинение в высокомерии. Она не понимает этого и спрашивает отца, как он может так говорить. И он отвечает — она, мол, так несокрушимо моральна, что никто другой не может тягаться с ней в святости. И она высокомерно относится к другим жителям городка, которые не видят разницы между плохим и хорошим.

Аналогичная дискуссия, но с иным выводом, где «высокомерие» опять фигурирует в качестве ключевого слова, ведется ранее в фильме между Грейс и Томом.

Вот именно! Писать сценарии вообще проще простого. Надо сконструировать сюжет, а потом заложить три дискуссии по поводу главной проблематики повествования в трех тщательно выбранных местах и немного разнообразить эти дискуссии. Это делается чисто механически. Но, когда освоишь эту механику, она срабатывает безупречно.

В твоей трилогии о Золотом Сердце женщины жертвуют собой ради мужчины, ради идеи, ради благой цели. В «Догвиле» ситуация иная. Героиня фильма, Грейс, действительно готова жертвовать собой, но ее жертвенность имеет границы, и ее протест оказывается мощным и разрушительным. Похоже, тебе надоели мученицы.

Ну да, я хотел сделать фильм о мести, а женская месть куда интереснее для рассмотрения, чем мужская. (Пиратка Дженни — тоже женщина, которая мстит.) Женская месть больше возбуждает. Загадочным образом именно женщины лучше могут изобразить и выразить эту сторону моего характера. Возможно, это женская грань моей личности. Мне проще найти оправдание себе и своим мыслям, если дать выразить их женщине. Когда я пытаюсь воплотить то же самое в мужском образе, получается только грубость и жестокость.

Если продолжить тему цинизма... Ты снимаешь по-английски ради популярности?

Ну, действие моих последних фильмов происходит в США, и естественно, что диалоги в них произносятся по-английски. А поскольку действие разворачивается в США, мне хотелось бы, чтоб и американский зритель мог их увидеть. Но тут есть один важный момент. В «Догвиле» я хочу, чтобы голос за кадром принадлежал британскому актеру. Я не хочу скрывать, что США в данном фильме описывает сторонний наблюдатель.

Ты планируешь продолжение «Догвиля»?

Ага. Одна из моих проблем — что с каждым новым фильмом я стремлюсь начать новый эксперимент в отношении формы. На этот раз я хочу довести свой эксперимент до конца и создать трилогию. Три трехчасовых фильма в этом стиле. Вот уж будет монументальное произведение!

Ранее я написал сценарий под названием «Дорогая Венди», но его я передал Томасу Винтербергу, потому что этот сюжет надо рассказывать в чисто натуралистическом стиле. Мне этот проект просто надоел, потому что мир, который я создал в «Догвиле», так меня вдохновляет, что мне хотелось бы побыть там еще немного. Это совершенно непаханая целина. В ней скры-

вается потенциал, исследование которого мне хотелось бы продолжить.

Естественно, при попытке сделать три фильма в едином стиле возникают проблемы. Но замысел заключается в том, чтобы продолжить историю Грейс. Я написал следующую часть, которая называется «Мандерлей», действие там происходит в южных штатах, а в последней части местом действия станет Вашингтон или какой-нибудь большой город. Можно сказать, что в этой трилогии описывается процесс взросления женщины. Николь [Кидман] выказала желание продолжить сотрудничество и снова сыграть роль Грейс. Возможно, она изменит свои намерения, когда прочтет сценарий, но я надеюсь, что этого не произойдет. Здорово было бы сделать три фильма, близких друг к другу по времени действия. Вторая часть начинается через два дня после того, как заканчивается действие «Догвиля», так что действие во всех трех фильмах происходит в Америке в период Депрессии тридцатых годов.

Я люблю такие длинные повествования. Это как читать хорошую книгу и забегать на несколько страниц вперед — убедиться, что впереди еще много часов приятного чтения.

Грейс покидает Догвилль со своим отцом и его гангстерской бандой. Они отправляются на юг и попадают на плантацию Мандерлей в штате Алабама. Плантацией управляет стареющая, но жесткая и непреклонная владелица Мэм. Когда прибывает Грейс, хозяйка только что распорядилась наказать одного из черных рабов, но, прежде чем кнут поднимается для первого удара, Грейс прекращает этот спектакль. Она назначает себя на роль освободительницы Мандерлея. Рабство должно быть отменено. На плантации вводится демократия. Грейс — при помощи вооруженных пособников своего отца — собирает темнокожих работников плантации на «лекции» о демократии, но ее благотворительная деятельность скоро наталкивается на сопротивление. Негры, многие годы подчинявшиеся дисциплине и порядку, которые установила бывшая хозяйка плантации Мэм, не могут принять свободу, предложенную им Грейс. И когда в конце повествования Грейс стоит с кнутом в руке, готовясь ударить негра, с которым хотела переспать, но получила отказ, она понимает, что ее миссия потерпела крах, и покидает сцену.

■ ■ ■

Когда ты начинал писать сценарий «Догвиля», то уже тогда решил, что проект со временем выльется в трилогию?

Вряд ли. Я точно не помню, откуда взялась эта мысль, но она превратилась для меня в навязчивую идею. Согласно моему первоначальному замыслу, за названиями фильмов должны были прочитываться большие буквы «U», «S», «A». Кроме того, в трилогиях есть нечто величественное. Кажется, именно Бергман сделал первую нашумевшую кинотрилогию — «Как в зеркале», «Причастие» и «Молчание». Или эти фильмы изначально не были задуманы как трилогия?

Может быть, эти фильмы и обрели статус трилогии постфактум, но они начали считаться трилогией почти сразу из-за общей темы — о божественном молчании. Вот ты сразу начал объединять свои фильмы в связки: сначала была трилогия о Европе, включавшая «Преступный элемент», «Эпидемию» и «Европу», затем трилогия о Золотом Сердце, объединившая «Рассекая волны», «Идиотов» и «Танцующую в темноте». Что так привлекает тебя в самой форме трилогии?

Мне нравится, что тогда фильмы могут прочитываться в широком контексте. Кроме того, вся затея становится монументальной! А монументальное мне всегда нравилось. Оно позволяет рассмотреть проблему под более широким углом зрения. Тем более что величественное обычно воспринимается более серьезно.

Имена главных героев драмы могут иметь большое значение. В «Догвиле» и последующих фильмах ты дал героине имя Грейс, и некоторые интерпретаторы решили, что неспроста. Ты придаешь значение тому, как зовут персонажей в твоих фильмах?

Я не вкладывал в ее имя особого значения. И потом, в финальных сценах «Догвиля» она не больно-то грациозна. Нет, имя Грейс заряжено таким неуклюжим символизмом, от которого даже трудно абстрагировать-

ся¹. Обычно я беру имя с потолка и называю им персонажа. Чаще всего останавливаюсь на первом попавшемся. Думаю, так лучше всего. Потому что если я сяду и начну подыскивать наиболее подходящее или «говорящее» имя, оно рискует оказаться пустышкой или, напротив, перегруженным банальной символикой. Но, ясное дело, имя Грейс вызывает желание как-то его трактовать. А главного героя я к тому же назвал Том! Мне пришлось объяснить англоязычным зрителям, какое значение слово «tom» имеет по-датски².

В моих фильмах легко выискать символику, потому что созданный в них мир не реалистичен, то есть не обладает однозначностью реализма. Но если сознательно загружаешь свое произведение символами, тогда ты ступил на скользкий путь.

Находятся толкователи, желающие придать драме «Догвиля» чисто религиозную трактовку, опираясь, видимо, как раз на имя главной героини. Ты допускаешь возможность такой трактовки?

На это я могу сказать одно: я пишу сценарии, полностью находясь под влиянием тех идей и мыслей, которые возникают у меня в голове в процессе работы. Я не исхожу из жанровых классификаций, не говорю себе: «А сейчас напишем религиозную драму» или «А сейчас затронем политическую тему». Нет, конечно же, библейская история присутствует как некий общеизвестный фон, и, разумеется, драматические коллизии в написанном мною могут иметь параллели с сюжетами Ветхого и Нового Заветов. В них вообще представлены едва ли не все возможные комбинации человеческих отношений.

Но с тем же успехом можно сказать, что сюжет «Догвиля» и «Мандерлея» инспирирован приключениями

Дональда Дака. Сама схема похожа на мультики о Дональде. Благодаря им я получил свое самое первое драматургическое образование. В детстве я всегда жадно проглатывал истории о Дональде.

Естественно, существует некий культурный фон, который тоже по-разному на что-то влияет. Но я никогда не задумываюсь, как тот огромный материал в виде книг, кино и прочих художественных впечатлений, который я вобрал в себя, может повлиять на меня при создании моих историй. Эти впечатления остаются со мной, и, естественно, тот опыт и те знания, которые я приобрел в своей предыдущей жизни, могут просочиться в рассказ, над которым я работаю.

Ты читаешь отзывы критиков на свои фильмы? Тебя это забавляет или, может быть, открывает тебе что-то новое? Именно в «Догвиле» и еще в «Рассекая волны» критики усмотрели религиозную подоплеку. Некоторые воспринимают Грейс в «Догвиле» как своего рода воплощение образа Иисуса Христа, который, однако, не подставляет вторую щеку.

Я вижу возможности для такого толкования. Однако, работая над фильмом, я ни о чем таком не думаю. Я не рассчитывал на то, чтобы его обязательно истолковывали таким образом. Не хочу полностью отвергать такую трактовку, однако я не стремился создать интригу, которая укладывалась бы в эту схему. Если бы мне захотелось снять фильм об Иисусе Христе, я его и сделал бы главным героем, а не использовал какое-то «воплощение».

Я сам когда-то изучал киноведение в Копенгагене. И я согласен, что сторонний анализ фильма может получиться очень увлекательным — но не для автора. Потому что зачастую анализ страшно далек от той реальности, которая влияла на фильм. Многие критики даже подчеркивают, что им безразлична эта реальность автора. Но я не хочу ничего опровергать. Иногда бывает

¹ Grace (англ.) — грация, благодать.

² Tom (дат.) — пустой.

интересно прочесть критику как некий плод мыслительного эксперимента.

Но тебя радует, что твои фильмы подвергаются различным толкованиям?

Да, в том смысле, что это показывает: то, что я сделал, наделено определенной релевантностью. Не то чтобы я утвердил одну из предложенных схем и сказал: «Да, в этом вся соль!» — просто это признак того, что фильм работает, а это здорово.

Когда «Мандерлей» был представлен на Каннском кинофестивале, ты сказал на пресс-конференции: «США владеют миром. Я делаю фильмы о США, потому что США составляют шестьдесят процентов моей жизни. Так что я практически американец. Но я не обладаю правом голоса в США. Я не могу ни на что повлиять. Но, несмотря на это, я американец и поэтому делаю фильмы о США».

Да, без всякого преувеличения я переполнен Америкой. За счет того массивного влияния американской культуры и популярной культуры, которому мы ежедневно подвергаемся, хотим мы того или нет. Так что я в большей степени американец, чем датчанин. И меня это не тревожит. Но это дает мне право иметь свое мнение о США и описывать американскую жизнь со своей точки зрения.

На той же пресс-конференции американский критик спросил: «Как бы вы отнеслись к тому, если бы американец сделал подобный фильм о Дании?» И ты ответил, что всячески приветствовал бы такой проект.

Конечно! Искусство во многом предполагает создание препятствий и ограничений для самого себя. И это интересно!

Ты любишь формулировать правила. Я имею в виду твои киноманифесты — «Догму-95» или те сто видеокамер, которые ты использовал при съемках музыкальных номеров в «Танцующей в темноте». Как и те ритуалы и постановления, которыми ты снабжаешь героев своих фильмов, — правила для проводников спальных вагонов в «Европе», ритуалы тайного ордена в «Королевстве» или закон Мэм в «Мандерлее».

По-моему, неплохая идея — предложить такого рода свод правил и посмотреть, как люди отреагируют, как в кино, так и в реальной жизни.

И, как я уже говорил, было бы безумно интересно, если бы американец, не очень хорошо знающий Данию, сделал бы фильм о Дании — через тот фильтр, который обеспечивается географическим расстоянием и Атлантическим океаном. Когда я снимаю фильм, действие которого происходит в штате Вашингтон (как в «Танцующей в темноте») или, как на этот раз, в штате Алабама, — ни разу не посетив эти места, — возникает своеобразный «эффект отчуждения», когда я описываю их пейзажи на основании моих снов и фантазий или только на базе сухих исторических фактов. Из всего этого рождаются искаженные картины, и они возникли бы и у американца, делающего фильм о Дании. Жизнь рассматривается под совершенно неожиданным углом. Но это не означает, что результат будет близок к расхожим клише. Единственная разница между мной и тем американцем, который взялся бы делать фильм о Дании, заключается в том, что меня каждодневно бомбардируют разнообразной информацией о США, в то время как ему придется искать свои образы и завязки на месте.

Могу сказать, что я больше всего люблю фильмы, в которых реальность предстает искаженной.

Какие, например?

Ну, например, «Ночь охотника» Чарльза Лоутона. О нем мы уже говорили. Кроме того, меня привлекают монументалисты в кинематографе, такие, как Дэвид Лин. Или Стэнли Кубрик и его «Заводной апельсин» и «Барри Линдон». Кассаветес — «Убийство китайского букмекера» и «Премьера». Но когда я хочу позволить себе момент полного наслаждения, мне достаточно посмотреть в течение получаса «Солярис» Тарковского, — он вызывает у меня восторг, и на душе становится теплее.

В «Догвиле» Грейс сыграла Николь Кидман. В «Мандерлее» ее заменила Брайс Даллас Ховард. Для тебя имеет значение, кто создает образ главной героини?

В данном случае просто так вышло. Я писал главную роль для Николь. Но она была занята в других фильмах, и мы не могли ее ждать. Мы, то есть «Центропа», не можем позволить себе ждать целый год, пока освободится одна актриса. И я тоже не могу ждать. Я не могу тем временем снять какой-то другой фильм. Если я отвлекусь на что-то другое, мне будет потом очень трудно вернуться к «Мандерлею». Если от момента возникновения идеи до ее воплощения проходит слишком много времени, теряешь интерес или желание ее воплощать.

Как ты нашел Брайс Даллас Ховард?

Я решил найти молодую и относительно малоизвестную актрису, которая контрастировала бы с Николь и ее изображением Грейс. Поэтому мы обратились в различные агентства, которые лучше знают новых актеров. Эмили Уотсон для «Рассекая волны» я нашел в театре, до меня она практически не снималась в кино. Брайс же уже снялась в своей первой главной роли в фильме «Таинственный лес». Я тогда не смог его посмотреть, потому что он был незакончен. Но она приехала в Копенгаген, и мы отсняли с ней пару проб, которые меня окончательно убедили. Мне понравилась ее аура. Не-

смотря на ее молодость, в ней есть авторитет и решительность, необходимые для роли.

Но Николь Кидман готова была снова взяться за роль Грейс?

Да, у меня сложилось именно такое впечатление. Проблема состояла в том, что она подписала контракты на участие в других проектах, и они не позволяли ей этого. Тогда я подумал, что эту роль могут вообще сыграть три разные актрисы — тоже вариант. Еще одна возможность, над которой я думал, — что и Николь, и Брайс вместе будут играть в завершающей части трилогии, которая будет называться «Вашингтон». Я обдумывал вариант, что у Грейс может быть сестра. Как у маркиза де Сада — сестры Жюльетта и Жюстина. Вот это было бы забавно!

Кстати, на «Вашингтон» меня вдохновили оба романа де Сада — «Жюльетта» и «Жюстина». Когда-то давным-давно я вынашивал планы их экранизации, но, пожалуй, так получается куда интереснее. Ранее у меня был период увлечения Стриндбергом, теперь я обратился к маркизу де Саду. Обожаю такие завихрения! Так же как мне нравится мое фальшивое «фон». И мне нравится Стриндберг, который в периоды полного помешательства титуловал себя *Rex* — король.

Во многих твоих фильмах центральной фигурой является наивный идеалист, и в повествовании дилемма идеализма рассматривается достаточно критично. Зачастую этот идеалист становится орудием в руках зла и тех негативных сил, против которых он или она борются. Как ты считаешь, в современном обществе у идеалистов есть шансы?

Да, я в это верю. Мы живем среди полного хаоса, так что необходимо создать себе идеалы, чтобы выжить. Иначе жизнь стала бы невыносимой. С другой стороны, мы знаем, как трудно следовать своим идеалам среди

той реальности, в которой мы находимся. Но я не вижу никакой альтернативы.

Грейс в «Мандерлее» переживает крах своих идеалистических, утопических идей по созданию равноправия на плантации, так же как и Лео в «Европе», который пытается взять на себя роль посредника в послевоенной Германии. Когда мы ранее говорили о том, как ты относишься к недостаткам этих идеалистов, ты сказал, что ирония стала твоим важнейшим оружием против их убогих попыток создать лучший мир.

Пожалуй, это скорее разновидность сарказма. В интервью с датским киноведом Петером Шепелерном я пришел к выводу, что в этих ситуациях скорее выступал в роли «занозы». Раздражать или насмехаться над кем-либо тоже можно конструктивно. Это детский способ относиться к чему-то, но способ более позитивный и осмысленный, чем просто ирония. Правда, что Грейс в своем идеализме напоминает Лео. С той разницей, что Лео только пытался творить добро, а Грейс реализует свой идеализм с оружием в руках.

В финальной сцене «Мандерлея» Грейс говорит черному бригадиру на плантации: «Все, что я делала, я делала из лучших побуждений». Ты слышал реакцию черных зрителей?

Нет, американская премьера еще только предстоит. Но я как раз недавно показал фильм двум темнокожим сотрудникам «Уорнер бразерс». Один из них счел, что фильм чудовищно однобокий и упрощенно показывает расовую проблему в США, — хотя то же самое можно сказать о большинстве американских коммерческих фильмов! А второй сказал, что фильм интересный из-за неоднозначной постановки вопроса. Но я совершенно убежден, что многие черные американцы очень негативно отреагируют на «Мандерлей».

Разговор между Грейс и Уильямом двусмыслен. Она говорит: «Они не свободны, Уильям! И в этом все дело. Свобода в тысячу раз дороже, чем все это!» Она имеет в виду систему поощрения в виде игрушечных денег, которыми ранее выплачивалась зарплата на плантации. Но Уильям возражает: «Я назвал бы это чисто философским спором. Кто вообще свободен-то в конечном счете?»

Да, а потом он добавляет фразу, которую наверняка трудно будет переварить многим афроамериканцам — мол, мы могли бы создать здесь резервацию. Резервацию для тех, кто не сумеет самостоятельно существовать по ту сторону забора. Потому что американское общество за пределами этого забора не готово принять их. «Мандерлей» отчасти навеян предисловием к «Истории О.», где рассказывается об освобожденных рабах, которые восстали против своего хозяина, требуя вернуть им рабство.

«Мандерлей», как и «Догвилль», заканчивается кадрами, представляющими коллаж из фотографий, под аккомпанемент песни Дэвида Боуи «Young Americans». На экране проходят снимки, изображающие нападение, избиение, издевательства, убийства, портреты борцов за права человека и куклуксклановцев. Тому, кто останется в зале до конца, суждено увидеть самую многозначительную и ироничную фотографию. На ней изображена гигантская мраморная статуя Авраама Линкольна, а в сгибе локтя статуи стоит черный уборщик с длинной щеткой в руке, готовясь почистить президента, который в 1863 году объявил об отмене рабства в США.

Да, этот кадр задуман для того, чтобы перебросить мостик к третьей части трилогии, где Авраам Линкольн станет центральной фигурой. Но пока еще до конца не ясно, как все это будет.

Ты уже начал работать над сценарием «Вашингтона»?

Да, но я не вполне доволен рукописью, так что пока отложил работу над этим текстом. Теперь я жду, пока появятся новые идеи и застанут меня врасплох.

Но ты, во всяком случае, намереваешься завершить этот проект? Когда мы с тобой разговаривали в последний раз, ты заявил, что это будет самая короткая трилогия в мире, поскольку она будет состоять только из двух частей.

Ну, мой замысел заключается в том, чтобы завершить проект третьей частью. Но если свежие идеи не появятся, тогда мне ничего не остается. Чему я в первую очередь хотел бы посвятить себя, так это попытаться снова найти в себе желание делать кино, получать удовольствие от самих съемок, от процесса создания фильма. Нельзя сказать, чтобы я находился в кризисе или в депрессии. Я просто хочу возродить в себе более радостное отношение к своей работе. Мне просто хочется сделать что-нибудь веселое.

Именно этим ты сейчас и занимаешься?

Да, как раз сейчас я сижу и пишу сценарий для небольшого датского фильма, который будет называться «Самый главный босс». Скромная история без претензий. Я хочу снять этот фильм по правилам «Догмы». Это не будет настоящим «догматическим» фильмом, потому что он не соответствует по содержанию, но я хочу посмотреть, насколько близко смогу следовать правилам «Догмы» в техническом плане. Но главная причина, почему я решил взяться за этот фильм, — желание дать самому себе передышку.

И о чем же этот фильм?

В основе сюжета — довольно традиционная комедийная интрига. Главный герой — глава фирмы, кото-

рый придумал прекрасный способ, позволяющий манипулировать сотрудниками. Он создал пустой кабинет, на дверях которого написано «Самый главный босс». Вместо того чтобы самому отвечать за непопулярные решения, он притворяется, что он обычный служащий наравне со всеми, который просто вынужден передавать остальным неприятные известия — например, что кто-то из них уволен. Никто никогда не видел «самого главного босса», но все сотрудники его ненавидят.

Но вот настает момент, когда фирма продается, и директору приходится искать человека, который готов сыграть его роль. И тогда он связывается с актером Йенсом Альбинусом, которому и поручает сыграть самого себя. Йенс Альбинус, кстати, сыграл одну из ведущих ролей в «Идиотах». Предполагается, что актеру придется изображать самого главного босса в течение нескольких минут. Но разумеется, все идет не по плану, и актер вынужден продолжать свой странный спектакль. А поскольку он понятия не имеет, чем занимается фирма, возникает немало забавных ситуаций...

Короткометражные фильмы

В период с 1967-го по 1971 год Ларс фон Триер снимает ряд короткометражных фильмов на восьмимиллиметровую пленку, самый ранний — продолжительностью 1 мин., поздние — 7 мин. Фильмы называются «Поездка в Сквэшланд», «Спокойной ночи, дорогая», «Странный опыт», «Партия в шахматы», «Зачем убегать от неизбежного?» и «Цветок».

«САДОВНИК, ВЫРАЩИВАЮЩИЙ ОРХИДЕИ» (Дания, 1977). Производство: Ларс фон Триер, «Фильм-группа 16». Сценарий: Ларс фон Триер. Операторы: Хартвиг Йенсен, Могенс Сване, Хельге Кай, Петер Нёргор, Ларс фон Триер (черно-белая пленка, 16 мм). Монтаж: Ларс фон Триер. Музыка: Соло на флейте Ханне М. Сондергор. 37 мин.

Ларс фон Триер (Виктор Морс), Ингер Видфельт (Элиза), Карен Оксберг (подруга Элизы), Бригитта Пелисье (третья девушка), Мартин Друзи (садовник), Ивонне Леви (женщина на велосипеде), Карл-Хенрик Триер (старый еврей), Бенте Копп (женщина в фильме), Йеспер Хоффмейер (рассказчик).

«MENTHE — LA BIENHEUREUSE» («Блаженная Менте», *фр.*) (Дания, 1979). Производство: Ларс фон Триер, «Фильмгруппа 16», Сценарий: Ларс фон Триер, вольный пересказ «Истории О.» Полин Реаж. Операторы: Ларс фон Триер, Хартвиг Йенсен (черно-белая плен-

ка, 16 мм). Монтаж: Ларс фон Триер. Музыка: Эрик Сати. 31 мин.

Ингер Видфельт (женщина), Аннет Линнет (Менте), Карл-Хенрик Триер (садовник), Ларс фон Триер (шофер), Йенни Дик (пожилая дама), Бригитта Пелисье (женский голос).

В период с 1979-го по 1982 год Ларс фон Триер снимает ряд учебных фильмов на кинопленку и на видео в годы учебы в Датском киноинституте. Самые ранние называются «Продукция I» и «Продукция II», «Видеопроба (монолог)», «Видеопроба (диалог)», «Датский фильм Ларса и Уле», «Продукция III: Вторая поездка Марша», «Продукция IV: История двух законных мужей и их слишком юных жен» и «Датское упражнение (Лолита)».

«НОКТЮРН» (Дания, 1980). Производство: Ларс фон Триер. Сценарий: Ларс фон Триер. Раскадровка: Ларс фон Триер и Том Эллинг. Оператор: Том Эллинг (черно-белая пленка, 16 мм). Монтаж: Томас Гисласон. 8 мин.

Иветта (женщина), Аннелиз Габольд (женский голос), Солбьёрг Хейфельдт (голос по телефону).

«ПОСЛЕДНЯЯ ДЕТАЛЬ» (Дания, 1981). Производство: Датский киноинститут. Сценарий: Румле Хаммерих. Оператор: Том Эллинг (черно-белая пленка, 35 мм). Монтаж: Томас Гисласон. Музыка: Альбан Берг, «Сюита Лулу». 31 мин.

Отто Бранденбург (Дэнни), Торбен Целлер (Франк), Гитте Пелле (женщина), Иб Хансен (главарь гангстеров), Майкл Симпсон (помощник).

«КАРТИНЫ ОСВОБОЖДЕНИЯ» (Дания, 1982). Производство: Датский киноинститут. Сценарий: Ларс фон Триер. Раскадровка: Том Эллинг, Ларс фон Триер. Оператор: Том Эллинг (цветная пленка, 35 мм). Ху-

дожник-постановщик: Сёрен Скер. Костюмер: Манон Расмуссен. Монтаж: Томас Гисласон. Музыка: Струнный квартет Моцарта до мажор, 1-я часть. 57 мин.

Эдвард Флеминг (Лео), Кирстен Олесен (Эстер).

Полнометражные фильмы

«ПРЕСТУПНЫЙ ЭЛЕМЕНТ» (Дания, 1984). Производство: Пер Хольст / «Пер Хольст фильмпродакшн» совместно с Датским институтом кинематографии. Сценарий: Ларс фон Триер и Нильс Вёрсель. Раскадровка: Ларс фон Триер, Том Эллинг, Томас Гисласон. Оператор: Том Эллинг (35 мм, тонированная черно-белая пленка, цветная пленка в натриевом освещении). Художник-постановщик: Петер Хеймарк. Костюмер: Манон Расмуссен. Монтаж: Томас Гисласон. Музыка: Бу Хольтен, песня «Der Letzte Turist in Europa» Могенса Дама и Хенрика Блихмана. 103 мин.

Майкл Эльфик (Фишер), Эсмонд Найт (Осборн), Меме Лай (Ким), Джерольд Уэльс (Крамер), Ахмед Эль Шенави (психиатр), Астрид Хеннинг-Йенсен (домработница Осборна), Янос Херско (патологоанатом), Стиг Ларссон (ассистент патологоанатома), Ларс фон Триер (администратор, «вечный шлемиль»), Пребен Лердорф-Рей (дедушка девочки), Камилла Овербю (первая девочка), Мария Беренд (вторая девочка), Могенс Руков (архивариус).

«ЭПИДЕМИЯ» (Дания, 1987). Производство: Якоб Эриксен / «Элемент фильм I/S» совместно с Датским институтом кинематографии. Сценарий: Ларс фон Триер и Нильс Вёрсель. Оператор: Хеннинг Беннсен (35 мм), Ларс фон Триер, Нильс Вёрсель, Кристофер Ньюхольм, Сесилия Хольбек Триер, Сусанна Оттесен, Александр Грошинский (черно-белая пленка, 16 мм). Художник-постановщик: Петер Грант. Костюмер: Манон Расмус-

сен. Монтаж: Ларс фон Триер, Томас Краг. Музыка: Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер», песня Петера Баха, Ларса фон Триера и Нильса Вёрселя «Epidemic, We All Fall Down». 106 мин.

Ларс фон Триер (Ларс/Доктор Месмер), Нильс Вёрсель (Нильс), Майкл Гелтинг, Клаэс Кастхольм Хансен (киноконсультант), Сусанна Оттесен (Сусанна), Оле Эрнст, Олаф Уссинг, Иб Хансен (врачи из «фильма в фильме»), Сесилия Хольбек Триер (медсестра), Свен Али Хаманн (гипнотизер), Гитте Линд (медиум), Удо Кир (Удо), Анья Хеммингсен (девушка из Атлантик-Сити), Кирстен Хеммингсен (женщина из Атлантик-Сити), Майкл Симпсон (шофер и пастор).

«МЕДЕЯ» (Дания, 1988). Производство: Бу Лек Фишер/«Данмаркс радио». Сценарий: Ларс фон Триер по сценарию Карла Теодора Дрейера и Пребена Томсена. Оператор: Сейр Брокманн (видео, переведено на кинопленку и снова переснято на видео). Художник-постановщик: Вес Харпер. Костюмер: Аннелиз Бейли. Монтаж: Финн Норд Свенсен. Музыка: Йоаким Хольбек. 75 мин.

Кирстен Олесен (Медея), Удо Кир (Ясон), Людмила Глинска (Главка), Хеннинг Йенсен (Царь Креон), Баард Ове (Царь Эгей), Сольбьёрг Хейфельдт (нянька), Пребен Лердорф-Рей (учитель), Джонни Кильде, Ричард Кильде (сыновья Медеи и Ясона).

«ЕВРОПА» (Дания, 1991). Производство: Петер Ольбек Йенсен, Бу Кристенсен / «Нордиск фильм» совместно с Гуннаром Обелем, «Жерар Миталь Продуксьон», «РСС», «Телефильм», «WMG», Шведским институтом кинематографии, Датским институтом кинематографии. Сценарий: Ларс фон Триер и Нильс Вёрсель. Раскадровка: Ларс фон Триер и Томас Гисласон. Операторы: Хеннинг Беннсен, Эдвард Клосинский (Польша), Жан-Поль Мерисс (черно-белая и цветная пленка, 35 мм, формат

«Синемаскоп»). Художник-постановщик: Хеннинг Бас. Костюмер: Манон Расмуссен. Монтаж: Херве Шнейд. Музыка: Йоаким Хольбек. 113 мин.

Жан-Манк Барр (Лео Кесслер), Барбара Зукова (Катрина Хартман), Эрнст-Хуго Ярегард (дядя Лео), Йорген Реенберг (Макс Хартман), Удо Кир (Ларри Хартман), Эдди Константин (полковник Харрис), Эрик Мёрк (пастор), Хеннинг Йенсен (Зигги), Лейф Магнуссон (врач), Ларс фон Триер (еврей), Сесилия Хольбек Триер (домработница), Холгер Перфорт (мэр Равенштайн), Анне Вернер Томсен (госпожа Равенштайн), Янос Херско (еврей), Талия (его жена).

«КОРОЛЕВСТВО» («Riget», Дания, 1994). Часть I: «Белое стадо». Часть II: «Альянс зовет». Часть III: «Инородная часть тела». Часть IV: «Живые мертвецы». Производство: Оле Рейм / «Центропа» и «Данмаркс радио» совместно со шведским телевидением (Мальмё), «WDR», «Arte», Скандинавским фондом кино и телевидения. Продюсеры: Петер Ольбек Йенсен, Иб Тардини. Сценарий: Ларс фон Триер и Нильс Вёрсель. Операторы: Эрик Кресс, Хенрик Харпелунд. Костюмер: Аннелиз Бейли. Монтаж: Якоб Туесен, Молли Малене Стенгор. Музыка: Йоаким Хольбек. 63 мин. 65 мин. 69 мин. 75 мин.

Эрнст-Хуго Ярегард (Стиг Г. Хельмер), Кирстен Рольфес (госпожа Сигрид Друссе), Хольгер Юул Хансен (Эйнар Моэсгор), Сёрен Пильмарк (Йорген Крогсхей), Гита Нёрбю (Ригмор Мортенсен), Йенс Оккинг (Бульдер), Биргитта Рабьерг (Юдит Петерсен), Баард Ове (Бондо), Сольбьерг Хейфельдт (Камилла), Петер Мюгинн (Могге), Удо Кир (Оге Крюгер), Мортен Ротне Лефферс (судомой), Вита Йенсен (судомойка), Хеннинг Йенсен (директор больницы), Анневиг Шельде Эббе (Мэри), Отто Бранденбург (сторож Хансен), Лаура Кристенсен (Мона), Меттер Мунк Плум (мать Моны), Ларс фон Триер (Ларс фон Триер).

«РАССЕКАЯ ВОЛНЫ» (Дания, 1996). Производство: Петер Ольбек Йенсен, Вибекке Винделёв / «Центропа» совместно с «Trust Film Svenska AB», «Либератор», «Argus Film Produktie», «Northern Lights A/S», «La sept cinema», Шведского телевидения, канала «VPRO» при поддержке Скандинавского фонда кино и телевидения, Датского института кинематографии, Шведского института кинематографии, Норвежского института кинематографии, Голландского кинофонда, голландского фонда «СоВо», Финского кинофонда, «Canal+», «DR-TV», «Исландской кинокорпорации», «Лакки ред», «Октябрь фильмз», «TV 1000 — Villialfa Filmprod OY», «Yleis Raio TV-1», «ZDF/Arte». Продюсер: Ларс Йонссон. Сценарий: Ларс фон Триер. Оператор: Робби Мюллер (цветная пленка, 35 мм, «Синемаскоп»), заглавные иллюстрации: Пер Киркебю (цифровое видео, скопированное на пленку). Художник-постановщик: Карл Юлиуссон. Костюмы: Манон Расмуссен. Монтаж: Аннерс Рефн. Музыка: «All the Way from Memphis» (Mott the Hoople/Ian Hunter), «Blowin' in the wind» (Bob Dylan), «Pipe Major Donald MacLean» (Peter Roderick MacLeod), «In a Broken Frame» (Python Lee Jackson), «Cross Eyed Mary» (Jethro Tull/Ian Anderson), «Virginia Plain» (Roxxy Music), «Whiter Shade of Pale» (Procol Harum), «Hot Love» (T. Rex/Marc Bolan), «Suzanne» (Leonard Cohen), «Love Lies Bleeding» (Elton John), «Goodbye Yellow Brick Road» (Elton John), «Whiskey in the Jar» (Thin Lizzy), «Time» (Deep Purple), «Life on Mars» (David Bowie), «Your Song» (Elton John), «„Gay Gordons“ & „Scotland the Brave“» (Tom Harboe, Jan Harboe, Ulrik Corlin), «Happy Landing» (P. Harman), «Сицилиана» И. С. Баха. 158 мин.

Эмили Уотсон (Бесс Макнейл), Стеллан Скарсгард (Ян), Кэтрин Картлидж (Додо), Жан-Марк Барр (Терри), Адриан Роулинс (доктор Ричардсон), Сандра Во (мать Бесс), Джонатан Хаккет (пастор), Удо Кир (мужчина на траулере), Миккель Гауп (Питс), Роеф Рагас (Пим), Фил Маккол (дедушка Бесс).

«КОРОЛЕВСТВО-2» («Riget 2», Дания, 1997). Часть 5: «Mors in tabula». Часть 6: «Перелетные птицы». Часть 7: «Гаргантюа». Часть 8: «Демоны». Производство: Свенн Абрахамсен, Петер Ольбек Йенсен, Вибекке Винделёв / «Центропа» и «Данмаркс радио теледрама» совместно с «Либератор», «Норск крингкастинг», Шведским телевидением (Мальмё), «La Sept ARTE», «RAI Cinema Fictions», а также программой Европейского Союза MEDIA. Сценарий: Ларс фон Триер, Нильс Вёрсель. Операторы: Эрик Кресс, Хенрик Харпелунд. Художники-постановщики: Йетте Леманн, Ханс Кр. Линдхольм. Костюмер: Аннелиз Бейли. Монтаж: Молли Малене Стенгор. Музыка: Йоаким Хольбек. 63 мин. 79 мин. 76 мин. 78 мин.

Эрнст-Хуго Ярегард (Стиг Г. Хельмер), Кирстен Рольфес (госпожа Сигрид Друссе), Хольгер Юул Хансен (Эйнар Моэсгор), Гита Нёрбю (Ригмор Мортенсен), Сёрен Пильмарк (Йорген Крогсхёй), Йенс Оккинг (Бульдер), Биргитте Рабьерг (Юдит Петерсен), Баард Ове (Бондо), Сольбьёрг Хёйфельдт (Камилла), Петер Мюгинн (Могге), Удо Кир (Оге Крюгер и Мальш), Эрик Ведерсё (Оле), Мортен Ротне Лефферс (судомой), Вита Йенсен (судомойка), Хеннинг Йенсен (директор больницы), Оле Бойсен (Кристиан), Луисе Фрибо (Санне), Отто Бранденбург (сторож Хансен), Стеллан Скарсгард (адвокат), Клаус Пах (управляющий), Ларс Лунёе (министр здравоохранения), Майкл Симпсон (человек с Гаити), Ларс фон Триер (Ларс фон Триер).

«ИДИОТЫ» («Idioterne», Дания, 1998). Производство: Петер Ольбек Йенсен, Вибекке Винделёв, Свенн Абрахамсен / «Центропа» и «Данмаркс радио теледрама» совместно с «Либератор», «La Sept Cinema», «Аргус фильм», каналом «VPRO», Голландия, «ZDF/Arte», «SVT-Drama», «Canal+», «RAI Cinema Fictions 3», «Emme Cinematografica» при поддержке Скандинавского

фонда кино и телевидения. Сценарий: Ларс фон Триер. Операторы: Ларс фон Триер, Кристофер Ньюхольм, Йеспер Яргиль, Каспер Хольм (видео, переведено на пленку 35 мм). Монтаж: Молли Малене Стенгор. Музыка: Ким Кристенсен, «Лебедь» Камилла Сен-Санса, «Vi er dem de andre ikke me lege med» («Мы те, с кем никто не хочет играть») (Ким Ларсен и Эрик Клаусен). 117 мин.

Бодиль Йоргенсен (Карен), Йенс Альбинус (Стоффер), Анна Луиса Хассинг (Сусанна), Троэльс Любю (Хенрик), Николай Ли Каас (Йеппе), Хенрик Прип (Пед), Луис Месонеро (Мигель), Луис Миритц (Джозефина), Кнуд Рёмер Йоргенсен (Аксель), Трине Михельсен (Нана), Анне-Грете Бьяруп Риис (Катрин), Паприка Стеен (покупательница дома), Эрик Ведерсё (дядя Стоффера), Микаэль Моритсен (представитель муниципалитета), Андерс Хове (отец Джозефины), Клаус Страндберг (бригадир на фабрике), Лоне Линдорф (мать Карен), Ханс Хенрик Клеменсен (Андерс, муж Карен).

«ТАНЦУЮЩАЯ В ТЕМНОТЕ» (Дания, 2000). Производство: Петер Ольбек Йенсен, Вибекке Винделёв / «Центропа» совместно с «Trust Film Svenska AB», «Либератор», «Pain Unlimited», «Cinematographers», «What Else Prod.», Исландской кинокорпорацией, Датским институтом кинематографии, Шведским институтом кинематографии при поддержке Скандинавского фонда кино и телевидения. Исполнительный продюсер: Ларс Йонссон. Сценарий: Ларс фон Триер. Операторы: Ларс фон Триер, Робби Мюллер. Художник-постановщик: Карл Юлиуссон. Костюмы: Манон Расмуссен. Хореография: Винсент Патерсон. Монтаж: Молли Малене Стенгор. Музыка: Бьорк. 140 мин.

Бьорк Гудмунсдоттир (Сельма), Катрин Денёв (Кэти), Питер Стормаре (Джеф), Владан Костиг (Джин), Дэвид Морс (Билл), Кара Сеймур (Линда), Жан-Марк Барр (Норман), Йенс Альбинус (Морти), Ти-Джи Риццо

(Борис), Винсент Патерсон (Самуэль), Картин Фалькенберг (Сьюзан), Стеллан Скарсгард (врач), Удо Кир (доктор Поркорни), Ларс Микаэль Динесен (адвокат), Желко Иванек (прокурор), Джоэль Грей (Олдрич Новый), Ларс фон Триер (разгневанный мужчина), Паприка Стеен (женщина на ночной смене).

«ДОГВИЛЬ» (Дания, 2002). Производство: Вибекке Винделёв / «Центропа» совместно с Датским институтом кинематографии, «DR», «Слот-машин», «Arte France Cinema», «France 3 Cinema», «Canal+», «Euroimages», «Изабелла фильмз», фондом «СоВо», «NPS», «4&1/2», «Эгмонт энтертейнмент», «Мемфис фильм», «Film i Vdst», Скандинавским фондом кино и телевидения, Шведским институтом кинематографии, «SVT-Drama», «Сигма фильмз», «Эдит фильмз», Финским кинофондом, «YLE», «Pain Unlimited», «WDR». Исполнительный продюсер: Петер Ольбек Йенсен. Сценарий: Ларс фон Триер. Оператор: Энтони Дод Мантл. Художник-постановщик: Питер Грант. Костюмы: Манон Расмуссен. Монтаж: Молли Малене Стенсгор. 178 мин.

Николь Кидман (Грейс), Пол Беттани (Том Эдисон-младший), Филип Бейкер Холл (Том Эдисон-старший), Стеллан Скарсгард (Чак), Патрисия Кларксон (Вера), Желко Иванек (Бен), Сиобан Фаллон (Марта), Бен Газзара (Джек Маккей), Джереми Дэвис (Билл Хенсон), Хлоя Севиньи (Лиз Хенсон), Блэр Браун (миссис Хенсон), Билл Раймонд (мистер Хенсон), Лорен Бэколл (тетушка Джинджер), Харриет Андерссон (Глория), Клео Кинг (Оливия), Шауна Шим (Джун), Майлз Пьюринтон (Джейсон), Хельга Олофсон (Далия), Эвелина Лундквист (Диана), Тильде Линдгрэн (Пандора), Эвелина Бринкему (Афина), Анна Брубек (Олимпия), Терез Хоган (Ахилл), Джеймс Каан (большой человек), Жан-Марк Барр (человек в шляпе), Удо Кир (человек в плаще), Кент Викму (шофер), Джон Рандольф Джонс (первый полицейский), Эрик Воге (второй полицей-

ский), Ингвар Эрнер (человек из ФБР), Том Хоффман (мистер Д), Ульф Андерсон (первый человек в черном плаще), Эрих Сильва (второй человек в черном плаще), Ян Костер (третий человек в черном плаще), Никлас Хенриксон (четвертый человек в черном плаще), Ханс Карлсон (пятый человек в черном плаще), Андреас Галле (шестой человек в черном плаще), Бэрри Грант (седьмой человек в черном плаще), Уве Вульф (восьмой человек в черном плаще), Ласло Хаго (девятый человек в черном плаще), Маттиас Фредрикссон (десятый человек в черном плаще), Оскар Киркбакк (одиннадцатый человек в черном плаще), Ли Р. Кинг (двенадцатый человек в черном плаще), Микаэль Юханссон (тринадцатый человек в черном плаще), Джон Хёрт (голос рассказчика).

«МАНДЕРЛЕЙ» (Дания, Швеция, 2005). Производство: Вибекке Винделёв / «Центропа», «ArS 13». Исполнительные продюсеры: Петер Ольбек Йенсен, Лене Бёргхем. Сценарий: Ларс фон Триер. Оператор: Энтони Дод Мантл (цветная пленка, 35 мм, в формате «Синемаскоп»). Художник-постановщик: Питер Грант. Костюмы: Манон Расмуссен. Монтаж: Молли Малене Стенсгор. Музыка: Иохим Хольбек и песня «Young Americans» (Дэвид Боуи). 139 мин.

Брайс Даллас Ховард (Грейс), Дэнни Гловер (Вильгельм), Исаак де Банколе (Тимоти), Виллем Дефо (отец Грейс), Лорен Бэколл (Мэм), Микаэль Абитебоул (Томас), Жан-Марк Барр (мистер Робинсон), Джефффри Бейтман (Берти), Вирджил Брэмли (Эдвард), Дона Кролл (Венера), Джереми Дэвис (Нильс), Луэлла Гидеон (Виктория), Мона Хаммонд (старушка Вильма), Джинни Холдер (Элизабет), Джон Хёрт (голос рассказчика), Эммануэль Идову (Джим), Желко Иванек (доктор Гектор), Тедди Кемпнер (Джозеф), Удо Кир (мистер Крисп), Рик Лонспах (Стэнли Мейз), Сюзетт Левелин (Флора), Чарльз Макуньон (Бруно), Джозеф Майделл (Марк),

Джавон Принс (Джек), Клив Роуи (Сэмми), Хлоя Севиньи (Филомена), Нина Сосанья (Роза), Венди Джуэл (Клер), Сет Мпуду (Эд), Деррик Одхиамбо-Видел (Вилли), Алемайху Вакийра (Милтон), Фредрик Гильди (гангстер), Эндрю Хардиман (водитель грузовика), Аки Хирвонен (гангстер), Микаэл Юханссон (гангстер), Ханс Карлссон (гангстер), Иан Мэтьюс (мистер Миллер), Маудо Сей (Барт), Эрих Сильва (Барт), Росс Тейлор (гангстер), Эрик Воге (гангстер), Ник Вульф (гангстер), Клайв Кёртис (каскадер).

«САМЫЙ ГЛАВНЫЙ БОСС» (Дания, Швеция, Исландия, Италия, Франция, Норвегия, Финляндия, Германия, 2006). Производство: Вибеке Винделёв / «Центропа», «Мемфис фильм», «Слот-машин», «Лакки ред», «Pain Unlimited», «Трольхеттан фильм АБ», «Либератор», «Орион синематографика», «Зик-зак квикмюндир», «Film i Vdst», Шведское телевидение, Датский институт кинематографии, Кинофонд Северной Рейн-Вестфалии, Норвежский кино- и телефонд, Исландский киноцентр, «Canal+». Исполнительные продюсеры: Петер Ольбек Йенсен, Лене Бёргхем. Сценарий: Ларс фон Триер. Оператор: Клаус Розенлёв Йенсен. Монтаж: Молли Малене Стенсгор. 99 мин.

Йенс Альбинус (босс / Кристофер), Петер Ганцлер (Равн), Фридрих пер Фридриксон (Финнур), Бенедикт Эрлингсон (Тольк), Ибен Хьейле (Лизе), Хенрик Прип (Налле), Миа Линне (Хейди А), Каспер Кристенсен (Горм), Луиза Мириц (Метте), Жан-Марк Барр (Спенсер), Андерс Хове (Йокумсен).

Указатель

«T. Rex» 219

Айвори Джеймс 210

Айхингер Бернд, *Подводная лодка* 115, 116

Аксель Габриэль 127

Альбинус Йенс 300, 323, 331, 334

Идиоты 300, 323, 331

Самый главный босс 323, 334

Танцующая в темноте 331

Аллен Вуди 12, 21, 100, 130, 197

Загадочное убийство в Манхэттене 100

Американец в Париже 273

Андерсон Биби 261

Антониони Микеланджело 41, 46

Ночь 46

Ареструп Нильс 141, 147, 148

Встреча с Венерой 148

Медея 141, 147, 148

Армстронг Нейл 285

Арифред Мортен 228, 229, 234, 235, 236, 237

La Rue 236

Джонни Ларсен 237

«Психомобиль № 1» 228, 229, 234, 235, 236

Эта замечательная страна 237

Я и Чарли 237

Астер Фред 273, 274

Музыкальный фургон 273

Аугуст Билле 90, 116

Пелле Завоеватель 90

Ауэр Миша, *Мистер Аркадин* 101

Баллада о солдате 165

Банда Ольсена 247

Барр Жан-Марк 179, 180, 188, 328, 329, 331–334

Голубая бездна 179, 188

Догвилль 332

Европа 179, 180, 188, 328

Измерение 180

Мандерлей 333
 Рассекая волны 180, 329
 Самый главный босс 334
 Танцующая в темноте 331
 Бас Хеннинг, *Европа* 80, 186, 187, 328
 Бах Иоганн Себастьян 71, 329
 Бейси Каунт 12
 Беллеке Лиззи 114, 115
 Бельфегор, призрак Лувра 191
 Бендтсен Хеннинг 143, 144, 186
 Европа 143, 144, 186
 Эпидемия 123, 143, 144
 Бергман Ингмар 13, 15, 21, 22, 41, 72, 121, 145, 195, 196, 197, 234, 241, 250, 256, 261, 270, 289, 313
 В присутствии клоуна 196
 Как в зеркале 313
 Молчание 72, 313
 Причастие 145, 313
 Сцены супружеской жизни 196
 Бергом-Ларссон Мария 226
 Бертоллучи Бернардо 41
 Бессон Люк, *Голубая бездна* 179
 Беттани Пол, *Догвилль* 302, 332
 Богард Дирк 40, 42, 113, 134
 Европа 113
 Ночной портье 40, 42
 Отчаяние 113
 Провидение 134
 Богарт Хамфри, *Касабланка* 300
 Боккаччо Джованни 52
 Бонэм-Картер Хелена, *Рассекая волны* 199, 215
 Борг Бьёрн 241
 Боуи Дэвид 38, 42, 121, 212, 221, 321, 329, 333
 «Life on Mars» 221, 329
 «Young Americans» 321, 333
 Брак Жорж 41
 Брамс Иоганнес 85
 Брехт Бертольт 299, 300, 306
 Добрый человек из Сезуана 299
 Мамаша Кураж и ее дети 299
 Трехгрошовая опера 299
 Брукс Ричард, *Хладнокровно* 276
 Бунюэль Луис, «Мой последний вздох» 261
 Бьорк, *Танцующая в темноте* 273, 279–282, 285, 288, 289, 321
 Бьоркман Стиг
 Женская интуиция 80, 91
 Мне любопытно, фильм 6, 8

Вагнер Рихард 43, 56, 57, 96, 287, 327
 «Кольцо нибелунгов» 56, 57
 Вайда Анджей 186
 Валери Поль 212
 Ведерсё Эрик 257, 330, 331
 Идиоты 257, 331
 Королевство-2 330
 Вейль Курт, *Трехгрошовая опера* 299
 Верди Джузеппе 287
Вестсайдская история 273, 274, 287
 Вёрсель Нильс 5, 55–58, 72, 93, 108, 120–124, 126, 128, 130–133, 135, 137–139, 141, 142, 164, 165, 171, 174, 183, 192, 193, 195, 243, 245, 326–328, 330
 Le Grand Mal 183
 «J. B.» 57
 Европа 58, 72, 128, 164, 165, 171, 174, 327
 Измерение 58
 Королевство 57, 192, 193, 195, 328
 Королевство-2 193, 243, 245, 330
 Преступный элемент 55–57, 93, 108, 128, 326
 Эпидемия 57, 58, 72, 120–124, 126, 128, 130–133, 135, 137, 138–139, 141, 142, 164, 326, 327
 Видерберг Бу 158, 266,
 Винделёв Вибеке 5, 220, 237, 283, 329–334
 Виндинг Томас, *Тайное лето* 36
 Винни-Пух 298
 Винтер Шелли, *Ночь охотника* 173, 174
 Винтерберг Томас 206, 249–251, 310
 Дорогая Венди 310
 Торжество 250
 Висконти Лукино, *Гибель богов* 165
 Вудхаус Пелем Гренвил 303

 Газзара Бен, *Догвилль* 305, 332
 Геббельс Пауль Йозеф 168
 Гелтинг Майкл 98, 114, 327
 Гельстед Отто 14
 Гилгуд Джон, *Провидение* 134
 Гиллиам Терри, *Бразилия* 49
 Гисласон Томас 55, 67, 114, 115, 174, 190, 200, 281, 325–327
 Европа 174, 327
 Картины освобождения 55, 67, 326
 Королевство 190, 200
 Ноктюрн 55, 325
 Последняя деталь 55, 325
 Преступный элемент 55, 114, 115, 326
 Танцующая в темноте 281
 Гитлер Адольф 168

Годар Жан-Люк 64
 Горенштейн Фридрих, *Солярис* 94
 Горетт Клод, *Кружевница* 54
 Гринуэй Питер 49
 Грошинский Александр 132, 326

 «Данмаркс радио» 125, 150 153, 158, 191, 246, 327, 328, 330
 Идиоты 330
 Королевство 191, 328
 Королевство-2 246, 330
 Медея 150, 153, 158, 327
 Эпидемия 125
 Данте, «Божественная комедия» 244
 Деликатесы 49
 Делиус Фредерик 71
 Деми Жак, *Девушки из Рошфора* 274
 Денёв Катрин 54, 274, 278, 279, 331
 Девушки из Рошфора 274
 Танцующая в темноте 278, 279, 331
 Депардьё Жерар 54, 179, 216
 Европа 179
 Лулу 54
 Рассекая волны 216
 Дети капитана Гранта 7, 43
 Джексон Майкл 286
 Джо Хилл 276
 Джойс Джеймс 108
 Поминки по Финнегану 108
 Улисс 108
 Диккенс Чарльз 298, 301, 303
 «Большие надежды» 303
 «Николас Никльби» 301
 «Догма-95» 204 206, 211–213, 249–252, 262, 264, 265, 267, 268, 272, 282, 317, 322
 Дрейер Карл Теодор 6, 7, 35, 36, 80, 99, 121, 123, 143, 144, 146–148, 150–156, 159, 160, 209, 213, 222–224, 271, 277, 327
 Гертруда 99, 123, 144, 146, 222
 День гнева 154
 «Медея» 146, 147, 151, 152, 155, 156, 159, 160, 271, 327
 Слово 99, 144, 150
 Страсти Жанны д'Арк 35, 36, 153–154, 222
 Дэвис Джереми, *Догвилль* 305, 332
 Дюма-сын Александр 226
 Дюрас Маргерит 37–39
 Ее имя Венеция в пустыне Калькутта 39
 Индийская песнь 37–39
 Хиросима, любовь моя 39

Еврипид, «Медея» 146, 147, 151, 156, 159

Жакоб Жиль 113

Звуки музыки 273, 290

Зукова Барбара 144, 179, 180, 216, 217, 328

Европа 144, 179, 180, 217, 328

Рассекая волны 216, 217

Йенсен Петер Ольбек 12, 92, 169, 176, 184, 203, 237, 250, 327–334

Йенсен Хеннинг 173, 327, 328, 330

Европа 173, 328

Королевство 328

Королевство-2 330

Медея 327

Йоргенсен Бодиль, *Идиоты* 258, 331

Каан Джеймс, *Догвилль* 307, 332

Кавани Лилиана 40–43, 53

За гранью добра и зла 42, 43

Ночной портье 40–42, 53

Кальдер Александр 228

Карлсен Йон Банг 132

Картлидж Кэтрин 58, 202, 216, 217, 306, 329

Догвилль 306

Измерение 58

Рассекая волны 202, 216, 217, 329

Кассаветес Джон 266, 318

Премьера 318

Убийство китайского букмекера 318

Кафка Франц 101, 164, 301

 «Америка» 164, 301

 «Процесс» 101

Келли Джин, *Поющие под дождем* 274, 275

Кесьлевский Кшиштоф 186

Кидман Николь 302, 304, 305, 311, 318, 319, 332

Вашингтон 319

Далекая страна 304

Догвилль 302, 304, 305, 318, 332

Мандерлей 311, 319

Широко закрытые глаза 305

Кир Удо 86, 124, 125, 141, 147, 148, 149, 179, 327–329, 332, 333

Догвилль 332

Европа 179, 328

Королевство 330

Мандерлей 333

Медея 141, 147, 148, 149, 327

Последняя поездка в Харрисбург 141
 Рассекая волны 329
 Танцующая в темноте 332
 Эпидемия 124, 125, 148, 327
 Кирк Ханс 14
 Киркебю Пер 93, 211, 220, 303, 329
 Догвилль 303
 Преступный элемент 93
 Рассекая волны 93, 211, 220, 329
 Кларксон Патрисия, Догвилль 306, 332
 Клаусен Кристиан 90
 Клосинский Эдвард 186, 327
 Койтнер Гельмут 168
 Кольридж Сэмюел, Баллада о старом мореходе 109
 Константин Эдди 58, 179, 328
 Европа 179, 328
 Измерение 58
 Коппола Фрэнсис Форд 268
 Кортесе Валентина, Американская ночь 79
 Костиг Владан, Танцующая в темноте 279, 331
 Кристенсен Ханс 52
 Кроне Нина 92
 Кубрик Стенли 298, 305, 318
 Барри Линдон 298, 318
 Космическая одиссея 2001 года 287
 Заводной апельсин 318
 Широко закрытые глаза 305
 Куросава Акира 147, 155
 Семь самураев 155

 Лагерлёф Сельма 16
 Лай Меме, Преступный элемент 108, 326
 Ланг Жак 41
 Ларссон Карл 45
 Ларссон Стиг 101, 194, 326
 Преступный элемент 101, 326
 Левинсон Барри 190
 Убойный отдел 190, 200
 Левринг Кристиан 250
 Лердорф-Рей Пребен 148—150, 326, 327
 Медея 148—150, 327
 Преступный элемент 326
 Слово 150
 Лет Йорген 40, 41
 Добро и зло 40, 41
 Совершенный человек 40
 Летят журавли 165

Лин Дэвид 318
 Лоуренс Аравийский 287
 Линкольн Авраам 321
 Лоутон Чарльз, Ночь охотника 112, 173, 174, 318
 Лоуч Кен 41, 46, 266
 Семейная жизнь 46

 Магнуссон Лейф 71, 328
 Картины освобождения 71
 Европа 328
 Мадонна, «Vogue» 286
 Мальмрос Нильс, Боль любви 256, 257
 Мантл Энтони Дод 304, 332, 333
 Догвилль 304, 332
 Мандерлей 333
 Мельвилль Жан-Пьер 55
 Мёрк Эрик, Европа 170, 179, 328
 Миллер Энн 275
 Михельсен Оле, Эпидемия 127
 Моне Клод 270, 271
 Монро Мерилин 54
 Моро Жанна 54
 Морс Дэвид, Танцующая в темноте 279, 331
 Мунк Эдвард 44, 134
 Мюллер Робби 220, 329, 331
 Рассекая волны 220, 329
 Танцующая в темноте 331

 Набоков Владимир, Отчаяние 113
 Найт Эсмонд, Преступный элемент 106, 107, 114, 326
 Нанн Тревор, «Николас Никльби» 301
 Наполеон 74
 Недергард Джеффри, Преступный элемент 105
 Николсон Джек, Король Марвин-Гарденс 47, 48
 Ницше Фридрих 12, 42, 110
 «Нордиск фильм» 177, 186, 327
 Ньюхольм Кристофер 130, 266, 326, 331
 Идиоты 266, 331
 Эпидемия 130, 326

 Обель Гуннар 91, 92, 327
 Оберг Лассе 194
 Обю Финн 114, 115, 138
 Ове Баард 99, 148, 149, 327, 328, 330
 Гертруда 99
 Королевство 99, 328
 Королевство-2 330
 Медея 148, 149, 327

О'Коннор Дональд, *Поющие под дождем* 275
Олесен Кирстен 64, 84, 85, 147—149, 152, 153, 326, 327
 Картины освобождения 64, 84, 85, 326
 Медея 85, 147—149, 152, 153, 327
Оливье Лоуренс 106
Осима Нагиса, *Смерть через повешение* 276
Офюльс Макс 54

Пазолини Пьер Паоло 85, 86
 Кентерберийские рассказы 85
 Сало 85
 Теорема 85
 Цветок тысячи и одной ночи 85
Паксину Катина, *Мистер Аркадин* 101
Пандуро Лейф 197
Пауэлл Майкл 106
Патерсон Винсент 286, 331, 332
 «Vogue» 286
 Танцующая в темноте 286, 331, 332
Петерсен Вольфганг, *Подводная лодка* 115
Пиала Морис, *Лулу* 54
Пииль Мортен, «Информасьон» 125
Пикассо Пабло 41
Полански Роман 124, 140, 141, 268
 Бал вампиров 124
Поющие под дождем 273—275
Прайс Биргитта, *Медея* 147, 153
Премингер Отто, *Лаура* 24
Пульман Джордж Мортимер 172

Рассел Кен 71
 Делиус 71
 Листомания 71
 Любители музыки 71
Расмуссен Манон 107, 326, 328, 329, 331—333
 Догвиль 332
 Европа 328
 Картины освобождения 326
 Мандерлей 333
 Преступный элемент 107, 326
 Рассекая волны 329
 Танцующая в темноте 331
 Эпидемия 326
Рафелсон Боб 47, 48
 Король Марвин-Гарденс 47, 48
 Пять легких пьес 47, 48
Реаж Полин 52, 324
 «История О.» 38, 52, 53, 321, 324

Редгрейв Майкл, *Мистер Аркадин* 101
Рейнольдс Дебби, *Поющие под дождем* 275
Рене Ален 39, 134
 Провидение 134
 Хиросима, любовь моя 39
Рифбьерг Клаус 145, 307
 Причастие 145
Рифеншталь Лени 116
«Ромео и Джульетта» 147
Росселлини Роберто 46, 163, 168
 Германия, год нулевой 163, 168
 Путешествие в Италию 46
Роулинс Адриан, *Рассекая волны* 218, 329
Руков Могенс 52, 326
 Преступный элемент 326
Рэмплинг Шарлотта 40, 53
 Ночной портье 40

С. Бруно 277
 Каждый за себя и Бог против всех 277
 Строшек 277
Сабо Иштван, *Встреча с Венерой* 148
Сад маркиз де 52, 319
 «Жюльетта» 319
 «Жюстина» 319
 «Философия в будуаре» 52
Саломе Лу 42
Санда Доминик 42, 54
 За гранью добра и зла 42
Сандгерн Оке, *Преступный элемент* 96
Сведенборг Эмануэль 245
Себастиан, *Трехгрошовая опера* 299
Севиньи Хлоя, *Догвиль* 305, 332, 334
Сеймур Кара, *Танцующая в темноте* 279, 331
Серк Дуглас 182, 273
 Великолепная одержимость 273
Скарсгард Стеллан 58, 167, 197, 216, 217, 247, 259, 305, 329, 330, 332
 Амистад 197
 Догвиль 305, 332
 Европа 167
 Идиоты 259
 Измерение 58
 Королевство-2 247, 330
 Рассекая волны 216, 217, 329
 Танцующая в темноте 332
Скеллерн Петер, «You're a Lady» 289
Сколимковский Ежи, *Без боя* 81

Скорсезе Мартин 268
 Спилберг Стивен, *Амистад* 197
 Стеен Паприка 202, 257, 331, 332
 Идиоты 202, 257, 331
 Танцующая в темноте 332
 Стормаре Питер, *Танцующая в темноте* 279, 280, 331
 Стриндберг Август 12, 19, 44, 177, 319
 Отец 44
 Фрёкен Жюли 44
 Сюдов Макс фон 47, 69, 79, 98
 Европа 69, 79, 98
 Эмигранты 47
 Тамирофф Аким, *Мистер Аркадин* 101
 Тарковский Андрей 25, 39, 70, 71, 94, 137, 318
 Андрей Рублев 94
 Зеркало 39, 40, 70
 Ностальгия 25
 Солярис 71, 94, 318
 «Тетрис» 27, 28
 Томсен Кристиан Браад 158, 159
 Томсен Пребен, «*Медея*» 151, 327
 Тора, *тора, тора* 109
 Торсен Йенс Йорген 42, 132
 Третий человек 108
 Триер Агнес Ракель 16
 Триер Бенъямин 25, 255
 Триер Ингрид 14, 15, 20–24, 83, 299
 Триер Ларс фон
 La Rue 236, 237, 239, 240
 Le Grand Mal 116, 118, 132, 183
 Change 238, 239
 Блаженная Менте 37, 38, 324, 325
 Догвилль 8, 296–315, 318, 321, 332
 «*Дорогая Венди*» 310
 Европа 39, 43, 58, 68, 69, 71, 72, 75, 78–80, 83, 86, 92, 98, 102, 113, 118, 120, 128, 140, 143, 144, 151, 162–188, 194, 216, 217, 234, 236, 265, 313, 317, 320, 327, 328
 Идиоты 5, 7, 30, 164, 190, 197, 200, 202, 248–268, 270, 271, 278, 279, 289, 300, 303, 309, 313, 323, 330, 331
 Измерение 58, 61, 180
 «*Инспектор и проститутка*» 91, 120, 132
 Картины освобождения 55, 56, 63–86, 90, 95, 102, 139, 325, 326
 Королевство 31, 42, 57, 58, 67, 75, 78, 98, 99, 103, 118, 121, 122, 125, 127, 136, 169, 178, 189–203, 210, 211, 217, 235, 237, 242–247, 249, 265, 317, 328
 Королевство-2 77, 78, 242–247, 330
 Королевство-3 243, 247

Мандерлей 311, 323, 333, 334
Медея 85, 141, 146–160, 211, 271, 327
Ноктюрн 55, 68, 84, 95, 325
Последняя деталь 55, 325
Преступный элемент 8, 36, 39, 40, 43, 55, 57, 58, 66, 69, 71–73, 75–77, 84, 88–118, 121, 122, 126, 128, 132, 133, 137, 140, 141, 169, 173, 198, 236, 255, 265, 268, 313, 326
Психомобиль № 1: Всемирные часы 5, 227–237
Рассекая волны 7, 13, 29, 30, 67, 84, 92, 93, 117, 121, 125, 126, 129, 151, 153, 159, 160, 169, 177, 180, 188, 190, 191, 199, 202, 207–226, 234, 235, 237, 242, 244, 249, 257, 265, 270–273, 278, 288, 303, 309, 313, 315, 318, 329
Садовник, выращивающий орхидеи 37, 38, 49, 308, 324
Самый главный босс 322, 323
Тайное лето 36
Танцующая в темноте 8, 269–295, 300, 309, 313, 317, 331, 332
Униженные 5, 252, 259
Эпидемия 57, 58, 66, 71, 72, 91, 98, 99, 116, 119–145, 148, 159, 164, 169, 172, 313, 326, 327
 Триер Людвиг 25, 255
 Триер Сельма Юдит 16
 Триер Свен 12
 Триер Ульф 14, 18, 19, 24, 140, 208
 Труэльс Ян, *Эмигранты* 47
 Трюффо Франсуа, *Американская ночь* 79
 Уайлдер Торнтон, «*Наш городок*» 301
 Уильямс Теннесси 158
 Уоткинс Питер, *Эдвард Мунк* 44
 Уотсон Эмили, *Рассекая волны* 199, 215, 216, 218, 223, 288, 318, 329
 Уэйман Джейн, *Великолепная одержимость* 273
 Уэллс Орсон 81, 100–102, 110, 115, 117, 174
 Великолепные Эмберсоны 101
 Гражданин Кейн 101
 Леди из Шанхая 100, 174
 Мистер Аркадин 100, 101
 Печать зла 81, 100, 102
 Процесс 101
 Фассбиндер Райнер Вернер 86, 106, 113, 121, 131, 141, 144, 179, 182
 Берлин, Александерплац 86
 Отчаяние 113
 Феллини Федерико 45, 49, 79, 154, 254
 Амаркорд 45
 Восемь с половиной 45
 Рим 46
 Сладкая жизнь 45
 Филдинг Генри 298

Фишер Бу Лек, *Медея* 150
 Флеминг Эдвард, *Картины освобождения* 65, 84, 85, 326
 Флон Сюзанна, *Мистер Аркадин* 101
 Фосс Боб 274
 Кабаре 273
 «Фракция красной армии» 131
 Фрёге Бенте 25, 167, 215, 255
 Фредхольм Герт 52
 Фриш Макс, «Хомо Фабер» 139
 Фуллер Сэмюэль, *Verboten* 168, 169

 Хадсон Рок, *Великолепная одержимость* 273
 Хансен Анн-Мари Макс 91
 Хансен Клаэс Кастхольм 116, 120, 132, 327
 Le Grand Mal 116
 Эпидемия 116, 120, 132, 327
 Хассинг Анна Луиза 256, 258, 259, 331
 Боль любви 256
 Идиоты 256, 258, 259, 331
 Хаузер Каспар 277
 Хедегард Ри, *Идиоты* 257
 Хейворт Рита, *Леди из Шанхая* 100, 101
 Хельтберг Беттина, «Политикен» 157, 158
 Хемингуэй Эрнест, *Иметь или не иметь* 108
 Хеннинг-Йенсен Астрид, *Преступный элемент* 101, 102, 326
 Хепбёрн Кэтрин 54
 Херско Янос, *Преступный элемент* 101, 102, 326
 Херцог Вернер 142, 277
 Каждый за себя и Бог против всех 277
 Строшек 277
 Хеймарк Петер, *Преступный элемент* 104, 105, 326
 Хёрст Бёрге 32, 224
 Хичкок Альфред 80, 106, 129, 151, 197, 198
 Венские вальсы 106
 Веревка 80
 Психоз 129, 151
 Ховард Брайс Даллас 318, 319, 333
 Вашингтон 319
 Мандерлей 318, 333
 Таинственный лес 318
 Хове Андерс 262, 331, 334
 Идиоты 262, 331
 Самый главный босс 334
 Холл Филип Бейкер 305, 332
 Догвилль 305, 332
 Магнолия 305

Хольбек Сесилия 25, 57, 326, 327, 328
 Европа 328
 Эпидемия 57, 326, 327
 Хольст Пер, *Преступный элемент* 90, 92, 93, 326

 «Центропа» (кинокомпания) 5, 26, 28, 92, 176, 177, 191, 203, 251, 318, 328–334

 Чайковский Петр Ильич 71
 Чандлер Раймонд 69
 Чужие-3 105

 Шагал Марк 45
 Шварценбергер Ксавер 144
 Шепелерн Петер 5, 320
 Шерфиг Ханс 14, 192
 «Идеалисты» 192
 Шёман Вильгот 6, 266
 Мне любопытно, желтый 6
 Мне любопытно, синий 6
 Шлезингер Джон, *Билли-лжец* 43, 44
 Шлёндорф Фолькер, *Хомо Фабер* 139
 Штайнер Рудольф 252, 253
 Штернберг Йозеф фон 12
 Штрогейм Эрик фон 12

 Эвиг Петер 261
 Элиот Томас С., *Бесплодная земля* 110
 Элинг Том 55, 67, 114, 115, 325, 326
 Картины освобождения 55, 67, 325, 326
 Ноктюрн 55, 325
 Последняя деталь 55, 325
 Преступный элемент 55, 114, 115, 326
 Эллингтон Дюк 12
 Эльфик Майкл 69, 107–109, 326
 Преступный элемент 69, 107–109, 326
 Рядовой Шульц 107
 Эрнст Уле 91
 Эссен Сири фон 19
 Эфрон Нора, *Неспящие в Сиэтле* 136

 Юзефсон Эрланд, *За гранью добра и зла* 43
 Юлиуссон Карл, *Рассекая волны* 219, 329
 Юппер Изабель 54
 Кружевница 54
 Лулу 54

Якобсен Даниэль	44
Якобсен Сёрен Краг	250
Яргиль Йеспер	5, 252, 259, 331
Идиоты	331
Униженные	5, 252, 259
Ярегард Эрнст-Хуго	58, 60, 78—80, 167, 177—179, 194, 195, 201, 202, 233, 328, 330
Европа	78—80, 167, 177—179, 328
Измерение	58
Королевство	194, 195, 201, 202, 328
Королевство-2	247, 330
Убийство Сcone	177
«Экстрабладет»	240, 241

Содержание

Благодарности	5
Предисловие. <i>Стиг Бьоркман</i>	6

ИНТЕРВЬЮ

1. Ларс Триер	11
2. Первые фильмы	32
3. «Картины освобождения»	63
Манифест 1. Декларация о намерениях	87
4. «Преступный элемент»	89
Манифест 2	119
5. «Эпидемия»	120
6. «Медая»	146
Манифест 3. Я исповедуюсь!	161
7. «Европа»	163
8. «Королевство»	189
Манифест. Догма-95	204
9. «Рассекая волны»	207
10. Психомобиль № 1: Всемирные часы	227
11. Видеоклипы и рекламные ролики	238
12. «Королевство-2»	242
13. «Идиоты»	248
14. «Танцующая в темноте»	269
Манифест Сельмы	290
15. «Догвиль»	296
16. «Мандерлей»	312
Фильмография	324
Указатель	335

Литературно-художественное издание

ЛАРС ФОН ТРИЕР: ИНТЕРВЬЮ
Беседы со Стигом Бьоркманом

Ответственный редактор Александр Гузман

Редактор Татьяна Алешичева

Художественный редактор Вадим Пожидаев

Технический редактор Татьяна Тихомирова

Корректоры Ольга Крылова, Татьяна Румянцева

Верстка Александра Савастени

Директор издательства Максим Крютченко

Подписано в печать 30.10.2007. Формат издания 84 × 108 ¹/₃₂.

Печать офсетная. Гарнитура «Петербург». Тираж 7000 экз.

Усл. печ. л. 18,48. Изд. № 674. Заказ № 5376.

Издательский Дом «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192. www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии СТР

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Ларс фон Триер (р. 1956) — скандалист и новатор, анархист и еретик, главный возмутитель спокойствия в современном европейском кинематографе, обласканный множеством призов, любимый режиссер директора Каннского кинофестиваля Жюль Жакоба, художник, провокационно откровенный и столь же демонстративно загадочный, автор нашумевшего манифеста «Догма-95» и постановщик таких кинохитов, как «Преступный элемент» и «Европа», «Королевство» и «Рассекая волны», «Идиоты» и «Танцующая в темноте», «Догвилль» и «Мандерлей». Фон Триер — признанный ипохондрик и гениальный организатор; он страдает множеством фобий и никуда не ездит без своего любимого каяка, придумывает новую технику киносъемок и каждый день купается нагишом в открытом бассейне своей киностудии «Центропа». В данной книге, представляющей все этапы карьеры фон Триера, от ранних короткометражек до «Самого главного босса» (2006), собраны его беседы с видным шведским кинематографистом и кинокритиком Стигом Бьоркманом.

Чем бы я ни занимался, я почти всегда стараюсь спровоцировать самого себя и взглянуть на проблему, которая меня занимает, с другой точки зрения. Как и Фрейд, я считаю сексуальность движущей силой, имеющей огромное значение в жизни людей. Вероятно, существует тесная связь между сексуальностью и искусством. Я не знаю, верно ли, что эта связь особенно сильна в моих работах, но не исключено, что именно через фильмы я реализую большую часть своей сексуальности — вместо того чтобы вести себя неразборчиво в личной жизни. Теперь в своих фильмах я пытаюсь быть крайне чувствительным. У меня неплохой опыт по этой части. По-моему, у меня хорошо получается быть сентиментальным, хотя люди сегодня стараются изо всех сил этому сопротивляться. Но это бесполезно: хотим мы того или нет, американские фильмы все равно оказывают на нас влияние, потому что ничего, кроме голливудского кино, мы ни в детстве, ни в юности не видим.

Ларс фон Триер



ISBN 978-5-91181-674-2



9 785911 816742

www.azbooka.ru

Front cover
© Nicolas Guérin /
Corbis Sygma / РФГ

